ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA:

abordagens metodológicas

organização:
ISABEL PORTO NOGUEIRA
SUSAN CAMPOS FONSECA

ANPPOM

PESQUISA EM MÚSICA NO BRASIL
volume 3

ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA:

abordagens metodológicas

organização:

ISABEL PORTO NOGUEIRA

SUSAN CAMPOS FONSECA

Série Pesquisa em Música no Brasil
volume 3

ANPPOM

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA:
abordagens metodológicas

Série Pesquisa em Música no Brasil
volume 3

ANPPOM

ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA:

abordagens metodológicas

CAPA
Simone Kestelman, "Teresinha de Jesus," ©2012.

Reproduzido sob permissão.

Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas / Isabel Porto Nogueira (introdução e organização), Susan Campos Fonseca (introdução e organização) – Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

xxx p. : il. : 21 cm.
ISBN 978–85–63046–02–4

1. Música. 2. Musicologia. 3. Composição (Música). 4. Música – Instrução e Ensino. 5. Música – Interpretação. I. Nogueira, Isabel Porto. II. Campos Fonseca, Susan. III. Título.

CDD 781

ANPPOM

Associação Nacional de Pesquisa e
Pós-Graduação em Música
www.anppom.com

Printed in Brazil
2013

Introdução

SUSAN CAMPOS FONSECA

ISABEL PORTO NOGUEIRA

O presente volume é um exemplo de colaboração entre pesquisadores e pesquisadoras residentes na Costa Rica, Espanha e Brasil, reunidos por novas linhas de investigação e contribuições instrumentais em diferentes âmbitos disciplinares. Este livro integra a série Pesquisa em Música no Brasil, organizado pela ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música do Brasil), esperando que signifique um apoio para pesquisa nesta temática, uma vez que trata-se da primeira obra coletiva publicada no Brasil sobre o assunto música, corpo e gênero.

O problema da "normatização" das categorias de "gênero" e "corpo" nos estudos sobre musicas, – e sua inclusão dentro da formação institucionalizada –, e a necessidade de um diálogo real com as Ciências e as Humanidade, – que na maioria dos casos recorrem aos mesmos textos canônicos, ignorando os estudos e contribuições que, dentro deste âmbito, propõe e desenvolvem os estudos sobre culturas musicais – nos levou a incentivar neste volume o debate teórico, e uma revisão do estado da arte, de acordo com as necessidades da pesquisa "pós-nacional", "pós-colonial" e "pós-disciplinar".

Aqui estão reunidos estudos que não pretendem uma agenda compartilhada, mas apresentam diferentes pontos de escuta e interesse, debate e desacordo, dentro dos estudos de gênero, corpo e música. A multiplicidade de perspectivas teóricas e analíticas tem por objetivo promover novas perguntas, abrir e desenvolver novos campos de pesquisa, mas também, evidenciar os avanços que estão acontecendo nesta linha de estudos, em comunhão com a pesquisa em Artes e Humanidades. Citando Cascudo e Aguilar-Rancel, em artigo desta coletânea:

> a confluência da história da música [e da história cultural] com os estudos de gênero, no contexto lusófono e de fala hispânica, teria muito que ganhar na medida em que vê estender-se ante si um vasto campo disciplinar, multidisciplinar e interdisciplinar, ainda por explorar. Ao mesmo tempo, também teria algo que perder, porque seu êxito depende da existência de uma rede que, tal como se fez a princípios da década de 90 no seio da acadêmica anglo-saxônica, enfrente-se à batalha e produza, não apenas publicações fundamentadas e bem divulgadas, mas também polêmica, e que, além disto, enquadre-se em uma reflexão mais ampla sobre a identidade acadêmica da musicologia no século XXI. (CASCUDO; AGUILAR-RANCEL, 2013, p. 42-43)

Em consequência disto, estão incluídos neste volume estudos em musicologia histórica, etnomusicologia, musicologia feminista, etnografia feminista, teoria *queer*, estudos de música popular, estudos sobre jazz, estudos de performance e política, estudos de performance e técnicas de interpretação, sociologia e antropologia da música, estudos sobre iconografia musical, estudos visuais, e história compensatória. Todos, aglutinados pelos estudos de gênero, corpo e música, com especial ênfase nos estudos brasileiros.

Este livro, dedicado à memória da antropóloga, etnomusicóloga e compositora brasileira Dra. Maria Ignez Cruz Mello (1962-2008), abre com uma **Dedicatória** e crônica de Susan Campos Fonseca, que introduz o problema do "giro etnográfico" na criação contemporânea, a partir de uma aproximação ao legado da pesquisadora brasileira para esta perspectiva.

Organizado em três partes e com um anexo especial – com o objetivo de sublinhar linhas de pesquisa e debates abertos entre os autores e as autoras aqui reunidos –, a primeira parte do volume, **Estado da arte nos estudos de gênero, corpo e música**, dedica-se ao seu estudo crítico, procurando apresentar perspectivas de trabalho contrastantes sobre o tema, no âmbito das investigações atuais e suas crises teóricas, metodológicas, epistemológicas e hermenêuticas. Teresa Cascudo e Miguel Ángel Aguilar-Rancel revisam uma ampla bibliografia, que traz aos leitores e leitoras uma perspectiva atualizada deste tema de pesquisa, convidando-os a considerar novos campos de trabalho. Maria Palácios revisita as prioridades dos estudos de gênero em face aos feminismos expandidos, a teoria *queer* e os estudos pós-coloniais, sublinhando o problema do "poder" como eixo de debate. Talitha Couto e Catarina Domenici, em seus respectivos artigos, propõem a análise de categorias teóricas e construtos resultantes dos próprios estudos de gênero, na perspectiva dos estudos de performance e técnicas de interpretação. Encerra esta primeira parte o artigo do Grupo Feminaria, coordenado por Laila Rosa, que nos informa sobre sua atividade de pesquisa atual, dedicada a uma revisão dos artigos publicados no Brasil que tratam dos estudos sobre as mulheres em e na música.

A segunda parte, **Estudos de gênero, corpo e performance**, reúne quatro trabalhos que introduzem problemas de pesquisa dentro dos estudos de performance, musicologia histórica, estudos de iconografia musical, estudos de música popular, e novos estudos sobre jazz, música e corpografias. Organizados cronologicamente para oferecer uma teleologia contrastada dentro dos estudos brasileiros, inicia com Fabiane Luckow, que propõe um estudo de caso nos cabarés da Porto Alegre de começos do século XX. Continuando, um trabalho coletivo de Isabel Nogueira, Fabio Vergara Cerqueira e Francisca Ferreira Michelon, dedicado à fotografia em branco e preto de intérpretes entre 1920 y 1940, buscando identificar

máscaras e fórmulas dramáticas aplicadas a estas imagens, que, por sua vez, contribuem para a formação de sentidos y significações do ser músico. Logo, um estudo de Rafael Noleto sobre cantoras brasileiras e suas representações a partir de uma musicologia gay e lésbica, somando-se à perspectiva dos estudos de performance, gênero e identidade, em consonância com o artigo inicial de Luckow. Esta segunda parte encerra com um ensaio de Susan Campos Fonseca, que introduz um estudo experimental sobre música e corpografias, proposto a partir dos novos estudos sobre jazz e dedicado à pianista, cantora e compositora brasileira.

A terceira parte, **Estudos de gênero e história compensatória**, reúne, também em ordem cronológica, estudos sobre mulheres e culturas musicais no Brasil, em continuidade à ideia abordada pelo projeto do Grupo Feminaria exposto na primeira parte. Vanda Freire e Ângela Celis Henriques Portela resumem as contribuições dos estudos dedicados às compositoras no Brasil; Mónica Vermes, considera casos da cena musical no Rio de Janeiro da *Belle Époque*; Márcia Taborda trata de questões concernentes a jovens mulheres violonistas nos anos 1920 e sua participação na construção de um novo espaço de sociabilidade em torno do violão. Vânia Beatriz Muller analisa sua experiência a partir do trabalho de campo no Rio de Janeiro dedicado aos estudos de música e gênero centrados nos estudos sobre as mulheres, e Rodrigo Cantos Savelli Gomes propõe um trabalho sobre relações de gênero, arte e tradição no samba carioca.

O livro conclui com um **Anexo** especialmente destacado, trata-se da republicação de "Música Lésbica e Guei", tradução crítica de Carlos Palombini da versão completa do verbete de Philip Bret e Elizabeth Wood para o *New Grove* (2001), publicado originalmente na *Revista Eletrônica de Musicologia* (v. 7, dezembro 2002), um trabalho essencial para qualquer estudo nesta linha de pesquisas. Como continuidade, trazemos uma entrevista de Liz Wood realizada por Carlos Palombini em 2003, e a tradução, também de Carlos Palombini, da introdução de Wayne Koestenbaum para o livro *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*, de Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas. Encerra-se assim um livro que procura sublinhar linhas de trabalho que, dentro dos estudos sobre músicas, podem desenvolver-se utilizando o "gênero" e o "corpo" como categorias de análise, convidando a analisar abordagens metodológicas que possam mostrar-se úteis para sua consideração crítica dentro dos estudos brasileiros. O caminho fica aberto.

Introducción

SUSAN CAMPOS FONSECA

ISABEL PORTO NOGUEIRA

El presente volumen es un ejemplo de colaboración entre investigadores e investigadoras residentes en Costa Rica, España y Brasil, todos ellos reunidos por nuevas líneas de investigación y aportes instrumentales en diferentes ámbitos disciplinares. El libro forma parte de la serie *Pesquisa em Música no Brasil*, organizado por la ANPPOM (*Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música do Brasil*), esperando signifique un apoyo para la investigación en este ámbito, siendo la primera recopilación sobre el tema música, cuerpo y género publicada en Brasil.

El problema de la "normalización" de las categorías de "género" y "cuerpo" en los estudios sobre músicas – su inclusión dentro de la formación institucionalizada –, y la necesidad de un diálogo real con las Ciencias y las Humanidades – que en la mayoría de los casos recurren a los mismos textos canónicos, ignorando los estudios y aportes que dentro de este ámbito, proponen y desarrollan los estudios sobre culturas musicales –, nos ha llevado a incentivar en este volumen el debate teórico, y una revisión del estado de la cuestión, acorde con las necesidades de la investigación "posnacional", "poscolonial" y "posdisciplinar".

Aquí se reúnen estudios que no pretenden una agenda compartida, sino diferentes puntos de interés, debate y desacuerdo, dentro de los estudios de género, cuerpo y música. La multiplicidad de perspectivas teóricas y analíticas, tiene como objetivo promover nuevas preguntas, abrir y desarrollar nuevos campos de investigación, pero también, evidenciar los avances que dentro de este ramo se están dando, en comunión con la investigación en Artes y Humanidades. Citando a Cascudo y Aguilar-Rancel, en este volumen:

> la confluencia de la historia de la música con los estudios de género, en el entorno hispanohablante y lusófono, tendría mucho que ganar en la medida en la que se extiende ante sí un vasto campo disciplinar, multidisciplinar e interdisciplinar por explorar. Al mismo tiempo, también tendría algo que perder, porque su éxito depende de la existencia de una red que, tal como se hizo a principios de la década de los noventa en el seno de la academia anglosajona, dé la batalla y produzca, no sólo publicaciones fundamentadas y bien divulgadas, sino también polémica, y que, además, se encuadre en una reflexión más vasta sobre la identidad académica de la musicología en el siglo XXI. (CASCUDO & AGUILAR-RANCEL, 2013, p. 42-43)

En consecuencia, se incluyen en este volumen, estudios de musicología histórica, etnomusicología, musicología feminista, etnografía feminista, teoría *queer*, estudios de música popular, estudios sobre jazz, estudios de performance y política, estudios de performance y técnicas de la interpretación, sociología y antropología de la música, estudios sobre iconografía musical, estudios visuales, e histórica compensatoria. Todos, aglutinados por los estudios de género, cuerpo y música, con especial énfasis en los estudios brasileños.

El volumen, dedicado a la memoria de la antropóloga, etnomusicóloga y compositora brasileña Dra. María Ignez Cruz Mello (1962-2008), abre con una **Dedicatoria** y crónica de Susan Campos Fonseca, que introduce el problema del "giro etnográfico" en la creación contemporánea, desde una aproximación al legado de la investigadora brasileña, a partir de este ámbito.

Organizado en tres partes y un anexo especial – con el objetivo de subrayar líneas de investigación y debates abiertos entre los autores y las autoras aquí reunidos –, la primera parte del volumen, **Estado de la cuestión en los estudios de género, cuerpo y música**, está dedicada a su estudio crítico, procurando presentar ámbitos de trabajo contrastantes dentro de los estudios de género, cuerpo y música, en el marco de la investigación actual y sus crisis teóricas, metodológicas, epistemológicas y hermenéuticas. Teresa Cascudo y Miguel Ángel Aguilar-Rancel, revisan una amplia bibliografía que facilitará a los lectores y las lectoras una perspectiva actualizada de este ámbito de investigación, invitando a considerar nuevos campos de trabajo. María Palacios revisa las prioridades de los estudios de género frente a los feminismos expandidos, la teoría *queer* y los estudios poscoloniales, subrayando el problema de "el poder" como eje para el debate. Talitha Couto y Catarina Domenici, en sus respectivos artículos, proponen el análisis de categorías teóricas y constructos resultado de los propios estudios de género, en el marco de los estudios de performance y técnicas de la interpretación. Cierra esta primera parte, el Grupo Feminaria, dirigido por Laila Rosa, que nos informa sobre su actividad de investigación actual, dedicada a una revisión de los artículos publicados en Brasil sobre los estudios sobre las mujeres *y/en* la música.

La segunda parte, **Estudios de género, cuerpo y performance**, reúne cuatro trabajos que introducen problemas de investigación dentro de los estudios de performances, la musicología histórica, los estudios de iconografía musical, los estudios de música popular, los nuevos estudios sobre jazz, música y corpografías. Ordenados cronológicamente para ofrecer una teleología contrastada dentro de los estudios brasileños, inicia con Fabiane Luckow, quien propone un análisis de casos en los cabarets del Porto Alegre de principios del siglo XX. Continúa un trabajo colectivo de Isabel Nogueira, Fabio Vergara Cerqueira e Francisca Ferreira Michelon,

dedicado a la fotografía de intérpretes entre 1920 y 1940 buscando identificar máscaras y fórmulas dramáticas aplicadas a esas imágenes, que contribuyen a la formación de sentidos y significaciones del "ser músico". Le sigue un estudio de Rafael Noleto sobre cantoras brasileñas, desde la musicología "gay" y lesbiana, sumando la perspectiva de los estudio de performance, género e identidad, en línea con el artículo inicial de Luckow. Esta segunda parte concluye con un ensayo de Susan Campos Fonseca, que introduce un estudio experimental sobre músicas y corpografías, planteado desde los nuevos estudios sobre jazz, dedicado a la pianista, cantante y compositora brasileña Eliane Elias (São Paulo, 1960).

La tercera parte, **Estudios de género e historia compensatoria**, reúne también en orden cronológico, estudios sobre las mujeres y culturas musicales en el Brasil, en consonancia con el proyecto del Grupo Feminaria expuesto en la primera parte. Vanda Freire e Angela Celis Henriques Portela resumen los aportes de estudios dedicados a las compositoras en el Brasil; Mónica Vermes, considera casos de la escena musical en el Rio de Janeiro de la *Belle Époque*; Marcia Taborda casos de jóvenes mujeres guitarristas en los años 1920 y su participación en la construcción de un nuevo espacio de sociabilidad para la guitarra. Vania Beatriz Muller analiza su experiencia desde el trabajo de campo en Rio de Janeiro dedicado a los estudios de música y género centrados en estudios sobre las mujeres, y Rodrigo Cantos Savelli Gomes propone un trabajo sobre relaciones de género, arte y tradición en el samba carioca.

El volumen concluye con un **Anexo** especialmente destacado, se trata de la republicación de "Música Lésbica e Guei", traducción crítica de Carlos Palomini de la versión completa del trabajo de Philip Bret y Elizabeth Wood para el *New Grove* (2001), publicado originalmente en la *Revista Eletrônica de Musicologia* (vol. 7, Dic. 2002), trabajo de base para cualquier estudio en esta línea. A continuación, se incluye una entrevista a Elizabeth Wood realizada por Carlos Palombini en 2003, y la traducción, también de Carlos Palombini, de la introducción de Wayne Koestenbaum al libro *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*, editado por Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas. Se completa así un volumen que procura subrayar líneas de trabajo que, dentro de los estudios sobre músicas, pueden desarrollarse utilizando el "género" y el "cuerpo" como categorías de análisis, invitando a considerar abordajes metodológicos que sean útiles para su consideración crítica dentro de los estudios brasileños. El camino queda abierto.

Etnografía y creación contemporánea: Una aproximación desde el legado de Maria Ignez Cruz Mello

SUSAN CAMPOS FONSECA

…Kawoká are always there, in our houses, eating.
Hukai Wauja[1]

Leer en retrospectiva la obra de la antropóloga y etnomusicóloga brasileña Maria Ignez Cruz Mello (1962- 2008), conocer su labor creativa e intelectual, y su faceta como compositora, supone emprender un viaje por territorios donde canto, ritual, y mito, construyen corpografías complejas. Reconocida por sus trabajos dedicados a la cultura *Wauja* del Alto Xingu, los estudios sobre música popular brasileña (MPB), y los estudios de género e historia compensatoria en el Brasil. Su obra requiere de un análisis riguroso al que este estudio solo pretende acercarse, proponiendo una primera crónica desde la lengua española.

[1] Citado en Barcelos Neto (2009, p. 148).

Realizaré en consecuencia, una lectura retrospectiva de *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu* (2005), *Arte e encontros interétnicos: a aldeia Wauja e o planeta* (2003), y *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu* (1999), en contrapunto con artículos y conferencias relacionados, como "Os cantos femeninos Wauja no Alto Xingu" (2008), "Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro" (2007), "Aspectos interculturais da transcrição musical: análise de um canto indígena" (2005), "Sonhar, cantar, curar: música e cosmologia amazônica" (2005), y "Músicas de homens, músicas de mulheres: interconexões musicais e assimetrias de gênero entre os índios Wauja" (2004).[2]

Tuve conocimiento del trabajo de la Dra. Mello en 2009, cuando dicté una conferencia sobre compositoras españolas en The Center for Iberian and Latin American Music (CILAM) de la Unversity of California, Riverside (UCR), por invitación de su director, el Dr. Walter Clark. Entonces conocí al Dr. Rogerio Budasz y al Dr. Paulo Chagas, quienes me recomendaron el trabajo de la Dra. Mello. Gracias a la Dra. Isabel Nogueira tuve acceso a sus publicaciones, algunas de las cuales retomo aqui, bajo selección previa. La selección va dirigida por el interés de subrayar—desde la filosofía de la cultura y la música—, su legado a la antropología, etnomusicología, estudios de género, estudios brasileños, historia cultural y etnografía feminista, en el marco de este volumen dedicado, *In Memoriam*, a su persona.

Varias son las líneas que la Dra. Mello desarrolló a lo largo de su carrera, pero aquí me centraré en sus estudios sobre música, mito, ritual y género, que representan uno de los aportes más originales de su trabajo. Añadiendo una reflexión sobre las metodologías y narrativas que construye la estudiosa como académica y occidental, al enfatizar el estudio de las "relaciones de género" y "la música", en su análisis de una cultura ajena (no-occidental), como el pueblo *Wauja*. No entraré en cuestionamientos acerca de sus técnicas de transcripción, o la situación de los pueblos originarios en el contexto contemporáneo del Brasil y América Latina, ya que suponen fenómenos complejos de apropiación y colonización de imaginarios sonoros, que superan los objetivos de esta crónica.

No obstante, a partir de una musicología postcolonial consciente de su mirada conceptual invasiva, sí consideraré la necesidad de una "de(s)colonización" de la escucha, la transcripción como "traducción" y "occidentalización" a través de la percepción (MELLO, 2005b), la situación contingente, contemporánea, del pueblo *Wauja*, presente en la recepción estética, y la utilización del género como categoría de análisis. Convertidos,

---

[2] Disponibles en Internet (ver Referencias).

en la narración académica de la Dra. Mello, en construcción corpográfica, derivada del análisis antropológico y etnomusicológico.

1. Lo sonoro/ritual del instrumento/máscara

En la presentación de su trabajo, *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu* (1999), Maria Ignez Cruz Mello, resume:

> [...] este trabalho busca analisar o sistema musical Wauja de forma entrelaçada à mitologia, encontrando uma ressonância particular no campo das relações de gênero. [...] Com base em análises de mitos e de transcrições musicais, nesta dissertação époustulada uma raiz comum para um conjunto de canções ligadas ao ritual feminino conhecido como *Iamurikuma* e para a música instrumental masculina do complexo das flautas kawoka. (MELLO, 1999, p. 11).

La autora comenta cómo, habiéndose formado como pianista, su propósito fue estudiar “Composição e Regência”, pero en determinado momento de su carrera, durante una estancia en Alemania, tomó consciencia de que ante ella se abrían varios caminos: decidir entre ser “uma compositora “contemporânea/avançada” ou “erudita/retrógada”, y una tercera vía, que reunía música popular brasileña (MPB), estudios culturales y antropología (MELLO, 1999, p. 12-14). Mencionar estos detalles de su viaje personal no es baladí, ellos marcaran “su Visión” y “recepción”, así como sus preguntas de investigación, elección teórica y metodológica, pero sobre todo su escucha y escritura frente a un pueblo “otro” (pero también “brasileño”, como ella). Modelando un complejo mapa de relaciones que quedarán conservadas en sus trabajos. A ello debe sumarse el camino realizado junto a su compañero, Acácio Tadeu Piedade, compositor e investigador con quien compartió temas de estudio y creación.[3]

Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu (1999), tiene por core la etnología amazónica, el trabajo de campo (donde el enfoque estético y político no es omitido), y los encuentros interculturales. En este estudio, las relaciones entre mito y música en *apapaatai*,[4] y la propuesta de una

[3] Considérese su colaboración póstuma en *Burst of Breath Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America* (2011), a saber: “The Ritual of Iamurikuma and the Kawoká Flutes”, de Maria Ignez Cruz Mello (p. 257), junto a “From Musical Poetics to Deep Language: The Ritual of the Wauja Sacred Flutes”, de Acácio Tadeu de Camargo Piedade (p. 239). Libro dedicado también, a su memoria.

[4] *Apapaatai* presenta una visión chamánica del mundo de los espíritus de los *Wauja* indígenas del Xingu Alto. Como secuestradores de almas humanas, el *Apapaatai* son la causa principal de la enfermedad. Sin embargo, cuando se celebra en rituales

"Teodisséia xinguana" (MELLO, 1999, p. 75), están marcadas por narrativas occidentales, donde la traducción académica es fundamental. Este acto se verá concretado en el capítulo "III. A MÚSICA WAUJA" (MELLO, 1999, p. 88), y los comentarios finales, donde recoge una escucha de fenómenos sonoros no-occidentales–clasificándolos en la categoría "música"–,[5] convirtiéndolos en "repertorio", y proponiendo una etnografía del ritual y las relaciones de género, que estará muy presente en sus trabajos posteriores.

La Dra. Mello realiza un riguroso trabajo de traducción, a través del cual "etno-*grafía*" la experiencia sonoro/ritual "musicándola" en sentido occidental. Traduce en "categorías" y piensa en función de un "repertorio". Su hipótesis de trabajo esta planteada desde un tipo de etnografía feminista, donde las relaciones de género priman en el estudio del evento ritual y la acción mítica, "musicada" a consecuencia de la metodología utilizada. Del mismo modo, su planteamiento responde a una tradición hermenéutica que entiende el chamanismo como un sistema, es más, incluso como una epistemología, en sentido a "ontologías indígenas" (BARCELOS NETO, 2009, p. 128).

Ahora bien, si, como indica Barcelos Neto, citando a Viveiros de Castro, en el estudio del chamanismo, "every *even*t as, in truth, an *action*", y, en comunión con otros estudios, el ritual refiere a la encarnación del potencial patogénico en protótipos de "animalidades-monstruosidades" representadas en los "objetos *apapaatai*" (máscaras/instrumentos)–siendo el ritual *Manapatuwata Apapaatai* un medio de terapia (BARCELOS NETO, 2009, p. 129, 147, 141, 137)–, el trabajo de la Dra. Mello abre la posiblidad de estudiar el ritual como corporización y corporeidad de una experiencia mítico-sonora.

La Dra. Mello sienta las bases, el suyo es un estudio de "objetos *apapaatai*" que encarnan una experiencia. Los organiza y sistematiza cuidadosamente en categorías musicales (incluyendo un análisis organológico), y performativas (coreografías, archivos visuales, artefactos, etc.), describiendo sesiones, terminologías, y sobre todo, espacios de participación y relaciones de género, proponiendo un tipo de etnomusicología feminista. No obstante, su marco teórico reduce el análisis

---

con máscaras, flautas y clarinetes la *Apapaatai* puede curar y proteger. Son los *Wauja* la "vacunación", la fuerza del cuerpo de alguien (BARCELOS NETO, 2007). La traducción es mía.

[5] Carl Dahlhaus (2012), propone que existe "la música" como categoría y concepto "etnohistórico", construído para legitimar como baremo dominante la Historia de "la música" occidental.

al binomio "masculino/feminino" igual "hombre/mujer", parcializando los resultados.

Fig. 1: *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu* (1999), portada.

Asimismo, sus transcripciones entienden como "música" y "canto", los fenómenos sonoros vinculados con el ritual, traduciéndolos. Su investigación se convierte en una propuesta estética en sí misma, al traducir como "arte" y "cultura" los fenómenos estudiados. La propuesta de repertorio es muy relevante, conserva de este modo un tipo de experiencia que puede ser reproducida desde el pensamiento musical y poético occidental. Podría decirse que, al igual que con los estudio del Dr. Barcelos Neto y afines, podemos conocer más acerca de Occidente (y sus preguntas) aquí, que del propio pueblo *Wauja*.

Debo aclarar que esto no es una crítica, mi lectura no está dirigida por intereses "puristas". Considero que el estudio de los procesos de "colonización postcolonial" (si cabe el término) presentes, en los imaginarios culturales derivados de la investigación, son muy importantes. Creo que evidencian la necesidad de construir comunidades imaginadas (ANDERSON, 2006), *Wauja* o brasileñas, en este caso. Comunidades preocupadas por "recuperar" y "conservar" un patrimonio que consideran propio, en la amalgama y experiencia intercultural, y en la invención de sus propias identidades y alteridades. En este sentido, el trabajo de la Dra. Mello es un aporte valiosísimo y riguroso, para el estudio de estos procesos.

Su trabajo crea partituras y textos, con su respectiva descripción performativa dentro del ritual, que permiten, si se quiere, "re-producir" la experiencia material del evento, desde la perspectiva occidental. El suyo es, podría decirse, un "tratado de interpretación", pero a su vez, y lo que es más importante, provee de herramientas para "re-significar" el ritual como espectáculo. Aspecto al que me referiré más adelante.

2. Cuerpos "generizados"

La autora reúne una serie de relatos, que diferentes informantes ofrecen en relación a prácticas asignadas, o con participación, de mujeres. Un ejemplo es el apartado "3.3 Mito, Música e Gênero: *Iamurikuma-Kapulu-Kawoká*" (MELLO, 1999, p 153). Su preocupación por el estudio de *Yamurikuma*–grupos de *apapaatai* mujeres–,[6] se enfoca en la transcripción del performance musicado, extractando los elementos relacionados con el canto, a saber: texto, música notada y estructura formal (Fig. 2).

Iamurikuma I

As duas músicas a seguir foram cantadas por Katsiparú. As explicações foram dadas por sua irmã Kalupuku e a tradução foi feita por Tupanumaká

"Eu tô ficando louca. Vem me ver que eu tô ficando louca".
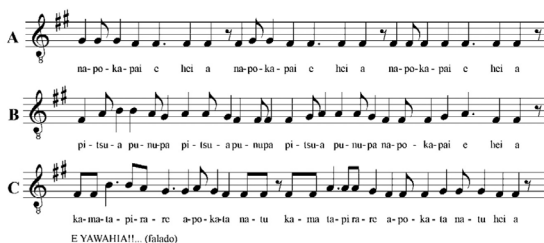
Fig. 2: *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu* (1999, p. 168).

[6] Según indica Barcelos Neto (2009, p. 130). A este respecto, Cecilia McCallum (1994, p. 92), indica: "This is one of series of myths about the Monstrous Women Spirits known as the *Yamurikuma*. It concerns the origins of the modern sacred flutes."

Una vez recogidos los cantos de *Yamurikuma*, la autora habla de "músicas femeninas", refiriendo a su condición asignada/creada por mujeres, "generizando" las relaciones expuestas por división de tareas mítico-rituales y espacios sonoros. Sistematizando incluso lo que entiende como motivos y escalas producto de esta división (MELLO, 1999, p. 176). Este aspecto es relevante, ya que procede a "generizar" los cuerpos, y en este acto, las experiencias sonoras. De hecho, ofrece información que permite considerar el empoderamiento corporal de *Yamurikuma*, en sonotipos concretos (Fig. 3).

Fig. 3: *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu* (1999, p. 176).

La asignación de género propuesta por la autora, reduce el análisis al binomio antes mencionado. No obstante, la corporización y corporeidad del canto como experiencia de sustancialización de *apapaatai* ("bichos", "animales", "bestias", y "espíritus"), es sin duda un valor importante en el

estudio ontológico y epistemológico del chamanismo en estos contextos. Agregando la consideración de relaciones de poder con cuerpos concretos, ligados con "instrumentos/máscaras" sagrados (MELLO, 1999, p. 184). Cuerpos dominantes "generizados" en el análisis como "masculinos", con base en jerarquías sexuales. Sin embargo, aplicar el dualismo "masculino/femenino" igual "hombre/mujer" al pueblo *Wauja*, supone una interpretación parcializada del mundo mítico, donde la esfera ritual y la vida son inseparables, vinculando en *apapaatai*, sexo y muerte.

Otro aspecto importante del análisis de la Dra. Mello, es la consideración de la penalización y el castigo. Relacionado en su estudio con la transgresión de espacios sonoros vinculados por el paradigma "instrumento/máscara" (MELLO, 1999, p. 184). El análisis de género propuesto por la autora, le sirve para explicar relaciones entre sexo y violencia, en el empoderamiento corporal del ritual:

> [...] por que os homens Wauja haveriam de impor tal penalidade às mulheres, introjetando um medo tão profundo? Uma resposta possível é dada pela quantidade de mitos que tratam do medo dos homens em relação às mulheres, mitos sobre os perigos da menstruação, sobre "vaginas dentadas", sobre o roubo das flautas (que antes pertenciam às mulheres), sobre a necessidade que os homens têm de se libertar das "coisas" de mulher para adquirirem força fisica e moral - como no mito de Kaluaná [...] (MELLO, 1999, p. 185).

El imaginario mítico-sonoro, y su vinculación con *ethos* del poder, lleva a la autora a proponer: "*Iamurikuma*, a mulher transformada." (MELLO, 1999, p. 186), entendiendo *Yamurikuma* como la más importante expresión estética de las mujeres dentro del sistema musical y las narrativas míticas del pueblo *Wauja* (MELLO, 2004, 2005a). Las investigaciones de la Dra. Mello exponen cómo, lo que denomina "músicas de hombres y músicas de mujeres", son prueba de complejos simbólicos, que permiten conocer estratégias de control, vinculadas con la violencia, el miedo, la transgresión, el erotismo y la muerte. Siendo su utilización de las teoricas de George Bataille, especialmente relevantes, y dejando abierta la puerta a estudios biopolíticos del fenómeno.

Otro aspecto a destacar es su interés por el estudio de sonotipos vinculados con "lo sagrado" y "el secreto", presentes en los procesos de curación dentro del chamanismo (MELLO, 2005c). Sus preguntas de investigación, dirigidas hacia el estudio etnográfico de *Yamurikuma*, procuraron analizar la mitología del pueblo *Wauja* desde una "dimensión musical" del ritual (MELLO, 2005a). Dimensión donde la diferencia sexual juega, según las evidencias expuestas por la autora, un rol fundamental. Rompiendo con la "reciprocidad", evidenciando necesidades de control,

deseo, celos y envidia (MELLO, 2005a). Proponiendo un importante estudio antropológico y estético de las emociones, que abre vías de investigación aún por explorar.

3. Etnicidad y feminismos postcoloniales

En su artículo "Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro" (2007), la Dra. Mello propone, desde los estudios de género aplicados a las culturas musicales indígenas en el Brasil, un análisis feminista del campo musicológico. La autora retoma el debate propuesto por textos canónicos de Susan McClary y Susanne Cusick, posicionados en la musicologia crítica, lo que explica el interés de la estudiosa brasileña, por reflexionar desde una perspectiva crítica posmoderna. Ahora bien, para sorpresa del lector(a), la Dra. Mello no inicia el artículo con la temática que ha dirigido sus estudios, sino con el debate sobre "da irrelevância da mulher no cenário da composição musical no meio erudito da música ocidental." (MELLO, 2007, p. 1)

Remitiendo a la cita inicial de Hukai Wauja, puede decirse que la compositora Maria Ignez Cruz Mello, como el *Kawoká*, siempre ha estado allí, "comiendo", observando en "la casa" (espacio vital) de la antropóloga y la etnomusicóloga. Sus preocupaciones estéticas y feministas han guiado los objetivos de sus investigaciones etnográficas. Etnografía y creación contemporánea se cruzan. Este es un fenómeno importante que deseo retomar antes de concluir esta crónica. La preocupación por estudiar, recuperar, conservar, y reproducir un patrimonio tiene, dentro del paradigma del estado-nación, una función determinante en la construcción de imaginarios culturales y comunidades imaginadas. Y el estudio de la comunidad *Wauja* no es una excepción.[7]

Pero los trabajos de la Dra. Mello se vinculan también con el reclamo de feminismos poscoloniales, que señalan la presencia dominante dentro de los estudios de género, de una categoria "mujer" y un "tipo de mujer", vinculados con un Occidente entendido como central (europeo, anglosajón). Un tipo étnico y de clase, cuyos relatos de historia compensatoria están vinculados directamente con el falogocentrismo. Los trabajos de la Dra. Mello incorporan así otras variables dentro de la propia

---

[7] Lo que "en principio" es un ritual "tradicional ancestral" (no-occidental), se convierte en un evento estético contemporáneo, en una representación "artística" (espectáculo), analizada bajo las denominaciones occidentales de "música", "historia" y "cultural", en este caso de los *Wauja* y del Brasil. Tómense como ejemplos los vídeos documentales *Apapaatai*, y *Wauja. The Dance of The Great Amazonian Masks*, dirigidos por Aristóteles Barcelos Neto (ver Referencias).

historia compensatoria, *desde* un feminismo etnográfico (VEGA SOLÍS, 2000). Proponiendo preguntas de investigación *desde* espacios ontológicos, epistemológicos y estéticos no-occidental, aunque, como los propios términos utilizados lo exponen, con herramientas conceptuales de la racionalidad occidental, que los "colonizan".

Desde la Academia convertimos en discurso teórico y experiencia estética, prácticas que no han nacido de ese modelo racional de mundo. Pero los pueblos indígenas tampoco son los mismos, su experiencia de contemporaneidad también requiere ser considerada (HILL, 2006). Más aún cuando a ella se suma la contemplación teórica y estética de unos "otros", ávidos de beber sus fuentes, de analizarlos y categorizarlos.

Llegado este punto, y para concluir, recurro a la imagen que utilizo para abrir esta breve crónica,[8] poniéndola en relación con otra extraída del documental *Wauja. The Dance of The Great Amazonian Masks* (2005), dirigido por Aristóteles Barcelos Neto (Fig. 4).

Fig. 4: *Wauja. The Dance of The Great Amazonian Masks,* (2005)[9]

[8] Mujeres *Yawalapiti*, fotografía de Anne Vilela. Disponible en: <http://www.encontrodeculturas.com.br/2012/artista/yawalapiti>, consultado el: 15 mar. 2013.

[9] Fotografia realizada por la autora (Susan Campos), del vídeo disponible en Internet (extracto).

La niña francesa que recoge la fotografía, presente en el Festival de Radio France donde los *Wauja* ofrecieron sus rituales como espectáculo, lleva el mismo maquillaje que las mujeres *Yawalapiti* de la fotografía que incluyo al inicio. ¿Qué performatividad de tiempo, de poder, de etnicidad, de cuerpos, de géneros, de cultura, historia y civilización, enfrentamos aquí?

La Dra. Mello abrió el debate, es nuestra responsabilidad continuarlo.

REFERENCIAS

ANDERSON, Benedict. C*omunidades imaginadas*. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BALL, Christopher. As spirits speak: interaction in Wauja exoteric ritual. *Journal de la société des américanistes*, v. 97, n. 1, 2011. Disponible en: <http://jsa.revues.org/index11657.html>, consultado el: 15 mar. 2013.

BARCELOS NETO, Aristóteles. The (de)animalization of objects. Food offerings and subjetivization of masks and flutes among the Wauja of Southern Amazonia. In: GRANERO, Fernando Santos (Org.). *The occult life of things: Native Amazonian theories of materiality and Personhood.* Tucson: University of Arizona Press, p. 128-151, 2009.

BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai*: rituais de máscaras no Alto Xingu. São Paulo: EDUSP, 2008.

BARCELOS NETO, Aristóteles (Dir.). *Apapaatai.* Video-documentário. Disponible en: <http://vimeo.com/43945855>, consultado el: 16 mar. 2013.

BARCELOS NETO, Aristóteles. O universo visual dos xamãs wauja (Alto Xingu). *Journal de la société des américanistes*, v. 87, 2001. Disponible en: <http://jsa.revues.org/index1958.html>, consultado el: 15 mar. 2013.

BARCELOS NETO, Aristóteles (Dir.). *Wauja.* The Dance of The Great Amazonian Masks. Video-documentário. Disponible en: <http://vimeo.com/album/1938388/video/41984937>, consultado el: 16 mar. 2013.

BARCELOS NETO, Aristóteles. *Wĩtsixuki*: desejo alimentar, doença e morte entre os Wauja da Amazônia meridional. *Journal de la société des américanistes*, v. 93, n.

1, 2007. Disponible en: <http://jsa.revues.org/index6533.html>, consultado el: 15 mar. 2013.

BLACKING, John *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial, 2006.

CASCUDO, Teresa. Los trabajos de Penélope musicóloga: musicologia y feminismo 1974-1994. In: MANCHADO TORRES, Marisa (Org.). *Música y mujeres, género y poder.* Madrid: Horas y horas, p. 179-190, 1998.

DAHLHAUS, Carl. ¿Existe "la música"?. In: _____; EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *¿Qué es la música?* Barcelona: Acantilado, p. 6-17, 2012.

DIRKSEN, Rebecca. Reconsidering theory and practice in ethnomusicology: applying, advocating, and engaging beyond academia. *Ethnomusicology Review*, v. 17, 2012. Disponible en: <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/602>, consultado el: 16 mar. 2013.

GADAMER, Hans-Georg. *Mito y razón.* Barcelona: Paidos, 2005.

HILL, Jonathan D.; CHAUMEIL, Jean-Pierre (ed.). *Burst of breath:* indigenous ritual wind instruments in lowland South America. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011.

HILL, Juniper. From oppression to opportunity to expression: intercultural relations in indigenous musics from the Ecuadorian Andes. *Pacific Review of Ethnomusicology*, v. 12, 2006. Disponible en: <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/12/piece/502>, consultado el: 18 mar. 2013.

KOLAKOWSKI, Leszek. *La presencia del mito.* Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito y significado.* Madrid: Alianza Editorial, 2009.

McCALLUM, Cecilia. Ritual and the origin of sexuality in the Alto Xingu. In: HARVEY, Penelope; GOW, Peter Gow (Orgs.). *Sex and violence:* issues in representation and experience. London: Routledge, p. 90-114, 1994.

MIGNOLO, Walter D. Decolonial Aisthesis and Other Options Related to Aesthetics. In: LOCKWARD; MIGNOLO, Walter (Orgs.). *BE.BOP 2012 Black Europe body politics.* p. 5-7. Disponible en: <http://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/uploads/2012/04/be-bop-2012interaktiv.pdf>, consultado el: 16 mar. 2013

MELLO, Maria Ignez Cruz. Os cantos femininos Wauja no Alto Xingu. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 238-246, 2008.

_______. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. *Revista eletrônica de musicologia*, v. 11, Setembro de 2007. Disponible en: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/14/14-mello-genero.html>, consultado el: 15 mar. 2013

_______. Iamurikuma: música, mito e ritual. In: VI REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DO MERCOSUL. *Anais*... Montevideo: Universidad de la Republica, 2005.

_______. *Iamurikuma*: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu. Tese (Doutorado em Antropologia Social)—Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005a. Disponible en: <http://www.antropologia.com.br/divu/colab/d30-mmello.pdf>, consultado el: 15 mar. 2013

_______. Aspectos interculturais da transcrição musical: análise de um canto indígena. *OPUS*, v. 11, Dezembro, 2005b. Disponible en: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/11/files/OPUS_11_Mello.pdf >, consultado el: 15 mar. 2013

_______. Sonhar, cantar, curar: música e cosmologia amazônica. In: I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS. *Anais*... Curitiba: Deartes/UFPR, 2005c. p. 433 – 438. Disponible en: <http://www.unirio.br/mpb/textos/AnaisABET/Anais_ABET2006.pdf>, consultado el: 15 mar. 2013

_______. Músicas de homens, músicas de mulheres: interconexões musicais e assimetrias de gênero entre os índios Wauja. In: *Gênero, cultura e poder*. LISBOA, Maria Regina A.; MALUF, Sonia W. (Orgs.). Florianópolis: Editora Mulheres, p. 49-58, 2004.

_______. Arte e encontros interétnicos: a aldeia Wauja e o planeta. In: *Antropologia em primeira mão*, v. 54, 2003. Disponible en: <http://www.cfh.ufsc.br/~antropos/54.%20mig-encontros.pdf >, consultado el: 15 mar. 2013.

_______. *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)-- Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999. Disponible en: <http://www.cfh.ufsc.br/~musa/Wauja.pdf>, consultado el: 15 mar. 2013.

OLIVEIRA, João Pacheco de. The anthropologist as expert: Brazilian ethnology between indianism and indigenism. In: DE L'ESTOILE, Benoît (Org.). *Empires, nations and natives:* anthropology and state-making, Durham and London: Duke University Press, p. 223-248, 2005.

PELINSKI, Ramón. Corporeidad y experiencia musical. *Revista Transcultural de Música*, v. 9, 2005. Disponible en:

<http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical>, consultado el: 17 mar. 2013.

PIEDADE, Acácio Tadeu. O *canto do Kawaká*: musica, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

RAMOS, Alcida Rita. *Indigenism*: ethnic politics in Brazil. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

SOBREVILLA, David (ed.). Filosofia de la cultura. In: *Enciclopédia Iberoamericana de Filosofia*, n. 15, Madrid: Trotta-CSIC, 2006.

SUÁREZ, Carlos. *Los chimbángueles de San Benito.* Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF), 2004. Disponible en: <http://www.alg-a.org/IMG/pdf/los_chimbangueles_final_01.pdf >, <http://www.alg-a.org/IMG/pdf/los_chimbangueles_final_02.pdf>, <http://www.escoitar.org/downloads/css/Los_chimbangueles_de_san_Benito.zip>, consultado el: 16 mar. 2013.

VEGA SOLÍS, Cristina. Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico. *Gazeta de Antropologia*, v. 16, 2000. Disponible en: <http://www.ugr.es/~pwlac/G16_07Cristina_Vega_Solis.pdf>, consultado el: 16 mar. 2013.

I

ESTADO DA ARTE NOS ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E MÚSICA

Género, musicología histórica y el elefante en la habitación

TERESA CASCUDO
MIGUEL ÁNGEL AGUILAR-RANCEL

La categoría de género procede de disciplinas ajenas a la musicología. Ni siquiera fue conceptualizada originalmente en el ámbito de las ciencias sociales y humanas, donde, desde inicios de la década de los setenta, se utilizaba con regularidad. El libro de la socióloga Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, publicado en 1972 (OAKLEY, 2005), puede considerarse como punto de referencia de la transposición del término desde la psiquiatría a las ciencias sociales para designar la clasificación social de lo masculino y lo femenino. En 1975, la antropóloga Rubin Gayle acuñó la expresión "sistema sexo/género" en el artículo "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex". Encuadrándose en el constructivismo epistemológico generalizado desde mediados de la década de los cincuenta, Rubin trasladó la distinción entre biología y cultura al análisis del conflicto social en términos psicoanalíticos y marxistas, entendiéndolo como el fundamento de la opresión sexual en el cuadro de la dominación estructural masculina. Un año después, en 1976, la historiadora feminista Natalie Zemon Davis introdujo el par sexo/género en el discurso historiográfico con una perspectiva relacional que incluía, tanto a los hombres, como a las mujeres:

> It seems to me that we should be interested in the history of both women and men, that we should not be working only on the subjected sex more than an historian of class can focus entirely on peasants. Our goal is to understand the significance of the sexes, of gender groups in the historical past (ZEMON DAVIS, 1975, p. 90).

Se trata, además, de una categoría instrumental en la arena política. Los estudios de género han estado desde sus inicios imbuidos de un evidente sesgo ideológico, deudor de los diferentes movimientos que, a lo largo del siglo XX, han reivindicado la progresiva adquisición de derechos y reconocimiento social paritarios, bien para el colectivo de sexo femenino, bien para los colectivos de hombres y mujeres homosexuales, aún más marginales, y al contrario que las anteriores, no sólo relegados de los

ámbitos de poder, sino, incluso, activamente perseguidos social y jurídicamente. Como la crítica feminista, los estudios *gays*, una rama interdisciplinar que aplica una categoría de orientación sexual - y, por lo tanto, de género, si se conceptúa éste como las construcciones ideológicas sobre el sexo en el más amplio sentido del término - al estudio de las disciplinas humanistas, constituyen una secuela de la agenda política que, desde los años setenta, y con retraso respecto a los movimientos de liberación de la mujer, reclamaron el cese de la acciones represivas contra la comunidad *gay* y lesbiana y su plena equiparación en derechos civiles y aceptación social. Esta palpable influencia de la política fue una de las zonas menos consensuales de los estudios de género en su relación inicial con la musicología histórica (cf. VAN DEN TOORN, 1991 y la correspondiente respuesta en SOLIE, 1991).

Dentro del feminismo académico, la categoría género ha sido muy debatida y también está lejos de ser consensual (cf. SÁNCHEZ LEÓN, 2003). Si hay feministas que lo aceptan y defienden en la medida en la que su generalización consagra -académicamente, se entende - objetos de estudio que, anteriormente, eran marginales, otras advierten que desdibuja el propósito transformador del feminismo a través de la reivindicación emancipadora de un sujeto mujer, es decir, que lo despolitiza al centrarse en la diferencia al tiempo que obvia el conflicto y la desigualdad. Es más, si se acepta lo que se propone desde posiciones no obstante feministas recientes, como es la de Barbara Risman (2004), de entender el género como estructura social, se aclara la posibilidad de que su estudio se realice desde multitud de enfoques metodológicos, cada uno de los cuales estará, necesariamente, marcado conceptual e ideológicamente, aunque no necesariamente de forma coincidente.

La introducción del género en la musicología histórica debe ser encuadrado en el contexto de la historia de la propia musicología, en particular en relación con dos problemas cruciales e interrelacionados. El primero es el de la crítica a la historiografía basada en el concepto de estilo y en las categorías autor y obra, un giro dado hacia 1970 y que, por lo tanto, coincide con la introducción del género en las ciencias humanas y sociales. No supuso un movimiento exclusivo de la musicología: acompañó una tendencia renovadora y aperturista más general que empujó a la historia hacia el campo de las ciencias sociales y cuyas consecuencias se prolongan hasta la actualidad, también en nuestra disciplina (cf. BORN, 2010). El segundo es el de la fractura que la separa, por así decirlo, desde su nacimiento, de la musicología sistemática, particularmente, de la teoría y la sociología de la música y de la etnomusicología (cf. SHELEMAY, 1996; BERGERON; BOHLMAN, 1996). Además, la aproximación que presentamos en este artículo debería ser complementada por el contexto creado, no sólo por estas subdisciplinas, sino también por el enfoque de la

musicología feminista. En este artículo, distinguiremos entre dicha musicología, esto es, la que centra su trabajo en la categoría mujer y en la que predomina el discurso de resistencia y compensatorio, por un lado, y musicología de género, por otro. Siendo ámbitos que se solapan, conviene salvaguardar la diferenciación analítica entre ambos, cosa que no siempre se hace.

Nuestro propósito es ofrecer una revisión bibliográfica a quienes, trabajando dentro de la musicología histórica, pretendan adentrarse en los estudios de género. Planteamos un mapa de las intersecciones entre la musicología histórica y estos estudios que incluye, en primer lugar, referencias generales no musicológicas, y, en segundo lugar, el comentario de las principales publicaciones que marcaron, a partir de inicios de la década de los noventa, la introducción de la categoría en la musicología histórica. La concentración sobre autores estadounidenses y la atención preferente sobre bibliografía producida en dicha década reflejan el estado de la cuestión: siendo cierto que se sigue desarrollando investigación en este ámbito, no parece haber surgido ningún cambio de orientación radicalmente novedoso, al menos en el ámbito de la musicología histórica. De nuevo, antes de avanzar, insistiremos en que no pretendemos hacer un repaso exhaustivo de la ingente literatura, ni de teoría feminista, ni de estudios de género, ni tan siquiera, de la producción musicológica que refleja de alguna forma la reflexión en torno a esta categoría. Las cuestiones comentadas en las dos primeras secciones del artículo son selectivas y pretenden contextualizar y, en cierta medida, normalizar el uso de la categoría en la investigación musicológica. No obstante, existen numerosas alternativas (HESS; FERREE, 1987; CANNING, 2006; WIESNER-HANKS, 2010), a las que se pueden sumar síntesis críticas como la sustancial revisión de Mary Hawkesworth (1997) o las relecturas de Lynn Hunt (1994) y Bonnie G. Smith (1998). Lo mismo se puede decir en lo que se refiere a la musicología (ERICSON, 1996; ABBATE, 2003; GROTJHAN, 2010; KREUTZIGER-HERR, 2010).

El género de la psiquatría a las ciencias sociales

Si atendemos a las estadísticas, los estudios de género constituyen una de las más dinámicas áreas de conocimiento y, en sus múltiples variantes, aspiran a una relectura de temas iluminando la presencia e influencia de colectivos que han permanecido ocultos en los discursos predominantes en la medida en la que eran grupos que se apartaban de un paradigma cultural masculino, machista, patriarcal y heterosexista. David Haig ha analizado a través de tres bases de datos de literatura en ciencias biológicas y exactas, ciencias sociales y artes y humanidades la presencia del término desde 1945 hasta 2001. Según muestra Haig, el género irrumpe en

la literatura académica en la década de 1950 y se generaliza en la de 1980 (HAIG, 2004).

Está documentado que, entre el siglo XV y la primera mitad del siglo XX, el término fue utilizado ocasionalmente como sinónimo de sexo. La temprana aparición decimonónica de género como sexo también ha sido observada por Joan W. Scott, autora a la que volveremos más adelante. Sin embargo, su uso habitual en los estudios de género remite a un neologismo surgido en la segunda mitad del siglo XX. Fue inicialmente utilizado por John Money, quien reservó "sex" para la clasificación biológica de masculino y femenino y "gender" para la identidad asumida por personas individuales. El autor utilizó esta diferenciación en estudios sobre personas con un autoasumido género "masculino" o "femenino", pero que eran fisiológicamente ambiguos, esto es, hermafroditas o intersexuales (MONEY, 1955). Tomó el término de la categoría gramatical y siguió utilizándolo en publicaciones subsiguientes. Hasta los años sesenta, la utilización académica del término siguió a Money. A finales de esa década y comienzos de la siguiente, empezó a aparecer en conexión con conductas y elecciones personales, particularmente, con estereotipos de género, independientemente de que se considerasen biológicos o culturales (HAIG, 2004, p. 91-92). Stoller y, el también psiquiatra, Ralph Greenson introdujeron el concepto de "identidad de género" en 1963, complementado por Stoller con el de "rol" o "conducta de género" en 1968. No es éste el lugar para ir más allá en la discusión de la historia del término en el ámbito de las disciplinas en las que fue acuñado (para una revisión desde las ciencias sociales, cf. RISMAN, 2012). Nos conformaremos finalmente con constatar que, en 2012, la distinción entre "sexo" y "género" estaba plenamente aceptada, tal como se muestra en la definición primaria estipulada por la Organización Mundial de la Salud:

> "Sex" refers to the biological and physiological characteristics that define men and women. "Gender" refers to the socially constructed roles, behaviours, activities, and attributes that a given society considers appropriate for men and women. To put it another way: "Male" and "female" are sex categories, while "masculine" and "feminine" are gender categories.

En un primer momento, el movimiento feminista exploró desde mediados de los setenta - aunque sea imposible ignorar aportaciones previas como, entre otras muchas, las de la antropóloga Margaret Mead y la filósofa Simone de Beauvoir - las virtualidades que la diferenciación entre sexo y género ofrecía en la lucha contra la desigualdad: si se neutralizaba el fundamento biológico que parecía justificar la distinción entre hombres y

mujeres y se asumía que dicha distinción era comportamental, se anulaba un obstáculo mayor para las reivindicaciones igualitarias. Años más tarde, y en la égida de Zemon Davis, Joan W. Scott por primera vez y de forma específica, conceptualizó el género como categoría historiográfica; de hecho, el trasfondo del debate era político y originalmente localizado, no sólo en el feminismo, sino en los movimientos de izquierda.

La influencia y consistencia del pensamiento historiográfico de Scott justifica que nos detengamos un momento en su célebre artículo "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", originalmente publicado en 1986 y no siempre leído con la atención que merece. Lo que se suele obviar de la posición asumida por Scott es que su definición de género es compleja y dinámica. Formalmente, está compuesta por dos proposiciones y cuatro premisas: ella misma advierte que, estando interrelacionadas, deben ser, como anuncia el título, diferenciadas analíticamente. La doble proposición, podríamos traducirla de la siguiente manera: por un lado, género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basado en las diferencias percibidas entre sexos - no es, por lo tanto, exclusivamente aplicable a los estudios de mujeres -, por otro lado, género es una forma básica de representación de relaciones de poder. El primer punto, contempla cuatro elementos. Se despliega, por un lado, en símbolos culturales que evocan representaciones múltiples - incluyendo representaciones contradictorias: ella cita el ejemplo de Eva y María - y, por otro, en conceptos normativos, habitualmente fijados en oposiciones binarias, que describen las interpretaciones de símbolos culturales y que el discurso historiográfico suele abordar como si fueran el resultado de un consenso. En tercer lugar, el género se construye, no sólo a través del parentesco, sino también en el espacio social, esto es, a través del trabajo y la política. Finalmente, en cuarto lugar, el género es también constitutivo de la identidad que, en su perspectiva, es, fundamentalmente, social e históricamente construida. En lo que se refiere al segundo punto, para Scott, la dominación y, particularmente, las diferentes formas de control de las mujeres a lo largo de la historia, serían apenas una parte de las múltiples posibles relaciones discursivas que podrían ser establecidas entre género y poder.

Su evaluación del uso de la categoría dos décadas después (SCOTT, 2008) destacaba tres aspectos: el carácter contextual de las investigaciones que utilizaban la categoría de género; el énfasis que ponían en el análisis historiográfico, esto es, en la manera como los historiadores concebían sus ideas sobre hombres y mujeres y lo masculino y lo femenino demostrando, finalmente, que "gender constructs politics". Sin embargo, la misma historiadora también señalaba como fracaso la reducida reflexión en torno a la cuestión de cómo "politics constructs gender", o sea, con sus palabras:

> About the changing meanings of "women" (and "men"), and about the ways they are articulated by and through other concepts that seemingly have nothing to do with sex (such as war, race, citizen, reason, spirituality, nature or the universal) (SCOTT, 2008, p. 1424).

En su afirmación reaparece el cambio como problema historiográfico, implicado con la integración y desarrollo de la categoría de género dentro de la caja de herramientas epistemológica de los historiadores. Este artículo ya aludía al giro más recientemente dado por Scott a su concepción historiográfica de la categoría de género (2001; 2012). Así, manteniendo como ingredientes el carácter mutable del mismo y su definición fundamentalmente contextual, propone una historiografía que tenga en cuenta "what fantasies the identities of men and women - which so many historians take to be self evident - are articulated and recognized" (SCOTT, 2011, p. 21). Esto ha ocurrido en paralelo con una reevaluación del papel que la identidad y la narración tienen en la construcción de un supuesto sujeto femenino.

El cambio en el punto de vista que, más que enfocarse en el sexo, lo hace en el género, no se ha derivado sólo del retroceso, al menos teórico, del primer término frente al segundo, sino del modo en que este ha sido desafiado como categoría biológica y ha sido pensado como una categoría igualmente construida. La posición del llamado feminismo de segunda ola se puede sintetizar en la siguiente cita de Delphy: "le genre à son tour crée le sexe anatomique dans le sens que cette partition hiérarchique de l'humanité en deux transforme en distinction pertinente pour la pratique sociale une différence anatomique en elle-même dépourvue d'implications sociales" (DELPHY, 2000, p. 231). Referencial en este aspecto, han sido Thomas Laqueur (1990) y, dentro del campo de la teoría feminista postmoderna, la filósofa Judith Butler, quien ha pensado de forma radical la dualidad del "sistema sexo/género". Butler se cuestiona si la naturaleza del sexo se produce discursivamente al servicio de una agenda política y estima que, si se contesta el carácter inmutable del sexo, esto supondría aceptar que estaría tan culturalmente construido como el género. De hecho, parafraseándola, puede que el sexo siempre hubiera sido género, disolviéndose por lo tanto la diferencia entre ambos conceptos (BUTLER, 1990, p. 9-10). Si el sexo fuera una categoría generizada - esto es, culturalmente construída - no tendría sentido afirmar que el género es la interpretación cultural del sexo. Según Butler, el género no es a la cultura lo que el sexo a la naturaleza, género es "the discursive/cultural means by which "sexed nature" or "a natural sex" is and established as "prediscursive", prior to culture, a political neutral surface *on which* culture acts."

(BUTTLER, 1990, p. 10). De ahí concluye que la producción del sexo es un efecto de lo que ella llama el "aparato de construcción cultural" al que llamamos género. A pesar de ser ampliamente citada, el desafío teórico radical del pensamiento de Butler no ha tenido un eco tangible en la práctica historiográfica general y en la musicológica histórica en particular. Es más, su concepto interpretativo de género - entendido como una construcción basada en la repetición ritualizada - y su propuesta de un ser humano múltiple y "desgenerizado" (BUTLER, 1999, p. 34, 45-46, 190, 203), así como la utópica teoría de la acción social basada en la diferencia que lleva pareja, difícilmente se puede ubicar en un discurso historiográfico y destinado al estudio del pasado.

Llegamos, finalmente, a la propuesta de Barbara Risman, quien unifica de forma convincente las diferentes interpretaciones de la categoría de género caracterizándola como estructura social (RISMAN, 1998, 2004, 2012). En 1998, *Gender Vertigo: American Families in Transition* recogía estudios de casos que, partiendo de la consideración del género como estructura social, demostraban que redundaba en comportamientos "masculinos" o "femeninos" muy dependientes de las circunstancias en las que los individuos viven y actúan, esto es, de su "contexto interaccional", y no tanto de comportamientos aprendidos. Así, por dar un ejemplo, muestra la equivalencia entre el "instinto maternal" - usamos esta expresión coloquial con intención - de padres que cuidan solos de sus hijos, y el "instinto maternal" de las mujeres que asumen el rol de madres: es decir ese llamado "instinto maternal" se explica de la misma manera por hombres y mujeres, se aprende y, además, es el resultado de una opción personal. Desarrollando las ideas ya expuestas en este libro, Risman defendió posteriormente que el género debe ser considerado una estructura social, tal como la economía o la religión (2004). Su conceptualización se integra en una propuesta "utópica" y de vastas consecuencias políticas: la de que sólo un mundo más allá del género podrá ser un mundo justo. Con sus palabras:

> We argue that the classification of some human attributes as masculine and some as feminine, and the concomitant gendering of social institutions, oppresses all human beings and renders social interaction and social institutions inherently unequal for the following reasons: All males are shaped and pressured to be masculine and all females are shaped and pressured to be feminine. These attributes and behaviors are not equally valued or rewarded (RISMAN; LORBER; SHERWOOD, 2012).

A efectos académicos, y admitiendo las limitaciones que tiene el trasvase de conceptualizaciones sociológicas al ámbito disciplinario de la historia, su propuesta tiene la ventaja de reafirmar la pertinencia del uso de

la categoría de género en el campo de las ciencias sociales. La autora se basa en una noción del concepto de estructura - inspirado en *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, de Anthony Giddens, publicado en 1984 - como resultado simultáneo de la coacción social, por un lado, y de la acción de los individuos, por otro. Sobre todo, citando a Patricia Hill Collins - socióloga especializada en el estudio de la comunidad afroamericana de los Estados Unidos -, no pierde de vista la necesidad, detectada en los estudios feministas pero aplicable a los estudios de género, de servirse de una estrategia "both/and": "We cannot study gender in isolation from other inequalities, nor can we only study inequalities' intersection and ignore the historical and contextual specificity that distinguishes the mechanisms that produce inequality by different categorical divisions, whether gender, race, ethnicity, nationality, sexuality or class." (RISMAN, 2004, p. 443). Al hilo de la reivindicación que Scott hace de la "fantasía" - o imaginación - como tema de análisis historiográfico, es particularmente interesante la observación de Risman en el sentido de que, dentro del género entendido como estructura social, se deben incluir las normas interiorizadas y transformadas en reglas a seguir o a resistir por parte, tanto de hombres, como de mujeres. Las nuevas tendencias, por lo tanto, dan una importancia particular a lo que, aún a riesgo de complicar inútilmente el discurso, podríamos englobar bajo el concepto de identidad. No obstante, como Scott y Risman no se olvidan de subrayar, nunca se debe perder de vista que el objetivo último sería el de explicar los procesos complejos por los que transcurren los cambios sociales y la desigualdad.

Género, sexo y biología

El predominio poco ponderado del paradigma construccionista contiene un doble peligro: el reduccionismo o nihilismo cognitivo y el cisma disciplinar y de conocimiento entre las ciencias humanas y sociales y las ciencias naturales y exactas. Por ello, en nuestra discusión sobre la categoría de género, es pertinente preguntarse lo siguiente: ¿qué tiene que decir sobre este asunto la biología? La generalización del término de género se ha dado de la mano con el retroceso del término de sexo, especial, pero no únicamente en el ámbito anglosajón. Richard J. Udry ha apuntado cómo en las ciencias sociales el término de género se toma como sinónimo de sexo biológico (UDRY, 1994). El autor también ha destacado la resistencia, desde las ciencias humanas y sociales, al reconocimiento de ningún hecho o influjo biológico (cf., además, HIRD, 2004). Así, Udry destaca tres motivos para explicar esta distancia: el desconocimiento disciplinar; no haber lugar para la ciencia biológica en el paradigma disciplinar; y que es políticamente incorrecto (UDRY, 1994, p. 563). La aceptación de condicionantes biológicos es equiparado con la aceptación de los constructos culturales de

opresión o discriminación que se levantan sobre ellos y se considera por ello ideológicamente conservadora: si la conducta tiene prevalencias fisiológicas, nada se puede hacer para cambiarlas (UDRY, 194, p. 161).

Sin pretender ser especialistas en biología, atendiendo a la importancia creciente que las diferentes disciplinas relacionadas con esa rama del saber tienen para los estudios musicales, merece la pena que intentemos hacernos con un punto de referencia. Para ello, recurriremos a tres artículos de alta divulgación de Anne Fausto-Sterling, actualmente profesora de Biología y Estudios de Género del Departamento de Biología Molecular y de la Célula y Bioquímica de la Universidad de Brown y autora de tres influyentes libros: *Myths of Gender* (1992), *Sexing the body* (2000) y *Sex/Gender: Biology in a Social World* (2012). Por cuanto el sexo se define en función de tres hechos biológicos básicos, la última cadena cromosómica, las gónadas - testículos y ovário - y la genitales externos, en su primer artículo (1993), Fausto-Sterling señala la existencia en la naturaleza de cinco sexos, de los cuales tres intermedios no se ajustan a las categorías bipolares previas y se podrían englobar como intersexuales. En su segundo ensayo (2000), Fausto-Sterling matiza esta afirmación, considerando que el sexo a nivel genético y celular, hormonal y anatómico muestran un altísimo grado de permutabilidad. Las identidades de género ofrecen, pues, la posibilidad de mucha variabilidad, constatación que obliga a conceptualizar de forma diferente su relación:

> It might seem natural to regard intersexuals and transgendered people as living midway between the poles of male and female. But male and female, masculine and feminine, cannot be parsed as some kind of continuum. Rather, sex and gender are best conceptualized as points in a multidimensional space. [...] What has become increasingly clear is that one can find levels of masculinity and femininity in almost every possible permutation. A chromosomal, hormonal and genital male (or female) may emerge with a female (or male) gender identity. Or a chromosomal female with male fetal hormones and masculinized genitalia –but with female pubertal hormones - may develop a female gender identity (FAUSTO-STERLING, 2000, p. 22).

En el tercero (BLACKLESS et al., 2000), colectivo, un exhaustivo examen de literatura médica principalmente occidental lleva a los autores a concluir que, aproximadamente, un 1'7% de todos los nacimientos vivos no están conformes con el ideal de perfecto dimorfismo sexual a nivel cromosómico, gonádico, genético y hormonal. Evidentemente, y con todo lo aproximativo de cualquier estadística, un 98'3 por ciento de la población mundial se ajustaría fisiológicamente a ese ideal dimórfico, lo cual lo hace, si bien no absolutamente universal, sí ampliamente prevalente.

La categoría sexo tiene, por lo tanto, su hecho fundacional en una generalizada bipolaridad de la función reproductora del ser humano. Esta bipolaridad es evidente y perceptible en cualquier sociedad humana histórica, y esa percepción es a su vez independiente de los recientes descubrimientos científicos que la explican a nivel cromosómico, hormonal, gonádico y genital. De ese dimorfismo fisiológico prevalente se deducen fenómenos biológicos, susceptibles de aculturación, pero tan notorios e influyentes - especialmente en sociedades no avanzadas tecnológica o médicamente - como la gestación, el sexo portador del *nasciturus*, el parto, la lactancia o la menstruación. Estos elementos fisiológicos pueden influir directamente en las variables más rudimentarias de la distribución intersexual del trabajo, otro hecho cultural fundacional. En lo que se refiere a la práctica musical, afectan de forma particular y directamente a la producción vocal (AGUILAR-RANCEL, 2013).

Como reconoce incluso la propia Butler - quien admite que su visión posestructuralista, "desnaturalizadora" del género es consecuencia de una experiencia vital traumática y de su deseo de contrarrestar su violência - los posicionamientos naturalistas, biologistas y esencialistas, tanto como los de naturaleza cultural y constructivista, tienen agenda política. Lo dependiente de la naturaleza parece más fijo e inmutable y, por ello, conviene como paradigma explicativo a agendas ideológicas conservadoras. Lo dependiente de la cultura parece más laxo y mudable y, también por ello, se ajusta como paradigma explicativo a agendas ideológicas progresistas. Pero, en primer lugar, una deconstrucción del hecho biológico fundacional, no sólo significa dar la espalda al conocimiento aportado por las ciencias naturales. Puede retirar el suelo de los pies a toda argumentación, estudio y reclamación política, pues las construcciones de poder y de desigualdad se residencian en cuerpos sexuados y reconocidos como tales, a los que, además, se les presupone una orientación hacia el sexo opuesto, por cuanto la sexualización es muy primordialmente binaria, con muy escasa aparición proporcional de seres humanos intersexuales. A los cuerpos que no se encuadran en este marco, los definimos negativamente. No es que de esa bipolaridad se tengan que deducir constructos de relaciones y obligaciones, sino más bien, que estos se excusan en ese dimorfismo sexual (STANLEY, 1984).

Es innegable que, sin tal dimorfismo, no hay lugar para constructos de opresión de género, porque este es referencial al sexo, comprobado o simplemente asumido. Pero la coartada ideológica represiva de tales mecanismos no justifica la negación de la fisiología, ni de la biología, que, como hemos apuntado brevemente, también podría ayudar a explicar constructos culturales. Hay, de hecho, estudios que demuestran, por ejemplo, la posible correlación entre dimorfismo sexual asociado a

cambios hormonales específicos y la diferente caracterización comportamental según criterios de sexo (UDRY, 2000).

La correlación estereotipada entre el binarismo reproductivo y la organización social, o entre naturaleza y cultura, incluso en la versión ligera del "fundacionalismo biológico" (NICHOLSON, 1999), es la justificación de quienes subrayan el carácter puramente ideológico y unidimensional del género, o sea, de quienes lo consideran una construcción basada exclusivamente en creencias. Vale la pena aclarar este punto porque, paradójicamente, grupos tradicionalistas y confesionales - que deberían incluirse entre quienes asumen el género como ideologia - están utilizando actualmente la expresión "ideología de género" en la arena política para, en realidad, combatir el reconocimiento legislado de la igualdad de derechos de todos los ciudadanos, definidos al menos en teoría independientemente del sistema género/sexo, en lo referente a cuestiones relacionadas con otra importante estructura social: la familia. Así, según una definición estricta, podrían participar de dicha ideología del género, personas que, en el arco político, tanto podrían ser reaccionarias como liberales e, incluso, feministas (KROSKA, 2007). Es decir, basar la diferencia de roles entre hombres y mujeres en la idea de que cada uno "es lo que es" o en una interpretación particular del versículo del libro de Génesis, "Dios creó al hombre a su imagen, a imagen de Dios los creó, hombre y mujer los creó", es, en realidad, ideología de género (cf. BADEN; GOETZ, 1997). Incluso se podría explicar dentro de la ideología de género lo que Scott ha llamado la "paradoja" feminista, que se puede sintetizar como la afirmación de una identidad natural femenina diferente, al tiempo que se reclama la inclusión igualitara en el espacio de decisión política que se identifica como masculino (SCOTT, 1996; 1997; cf., además, DELPHY, 1980).

La publicación, a principios de los noventa, de *The Body and Social Theory* (SHILLING, 1993), entre otros, puede ser considerada como referencia del giro epistemológico que pasó a considerar el cuerpo como punto de encuentro primordial de la biología, la psicología y la sociología (cf. DAVIS, 1997). La irrupción del cuerpo como categoría fue, como vemos, más o menos contemporánea de la del género (también en la historiografía, cf. CANNING, 1999). Fue en gran parte motivado por la creciente conciencia de que la experiencia corporal es fundamental en la creación de conocimiento, evidenciada por la ampliación conceptual que introdujo el género como categoría que incluía a hombres y a mujeres. Este fenómeno, por lo tanto, se debió, en parte, al influjo de la teoría feminista y a la generalización del concepto de género, pero también tuvo en la influencia del pensamiento de Michel Foucault un estímulo significativo después de que fuera traducido al inglés a inicios de la década de los ochenta. Fue particularmente importante su conceptualización del cuerpo como el principal lugar donde se materializa el ejercicio del poder y se

construye la subjetividad, base de su propuesta de una "historia política del cuerpo" y del concepto de "biopolítica", neologismo introducido en 1974 en una conferencia pronunciada en la Universidad del Estado de Rio de Janeiro y que se recuperó y resignificó a partir de la década de los noventa en la obra de otros autores. Ese estímulo, no obstante, también ha encerrado un doble peligro, del que la musicología histórica no se ha visto completamente libre. Nos referimos a la reducción de sus virtualidades, por un lado, a la insistencia sobre la resistencia del cuerpo al orden político y, por otro, a la mera constatación de la dimensión cultural de la fisiología de los cuerpos (cf. POTTE-BONNEVILLE, 2012). Volviendo a la relación del cuerpo con el género, nos queda advertir de qué manera - ya no desde la filosofía, sino desde las ciencias sociales y la historia - se fundamenta la idea de que "gender-different bodies exist only within the framework of historically variable forms of gender distinction" (LINDEMANN, 1997, p. 72). La propuesta de entender el cuerpo como forma social e historizada implica, siguiendo a Gesa Lindemann (1997), superar el sistema sexo/género, ya que éste presupone un marco que reproduce el binarismo al que venimos haciendo referencia en esta sección. Sitúa su construcción, por un lado, en la percepción visual del mismo, o sea, en su imagen objetivada y colectiva, y, por otro, en su experiencia sensorial, que también incluye la memoria de sensaciones pasadas.

Hacia una musicología de género

La categoría de género, consolidada, como hemos visto, en la década de los ochenta, empezó a tener sus primeras consecuencias visibles en el ámbito de la musicología histórica muy a principios de la década siguiente. *Feminine endings: Music, Gender and Sexuality* (1991), de Susan McClary y *Gender and the Musical Canon* (1993a), de Marcia J. Citron, y *Musicology and difference* (1993), editado por Ruth A. Solie, entre otros puntualmente señalados por Paula Higgins (1993), pueden considerarse, con matices a los que aludiremos seguidamente, referenciales en este punto. Se puede admitir que, en parte, estos libros dan continuidad a la tendencia englobada bajo la doble etiqueta de historia o vida de las mujeres (cf. CASCUDO, 1998). Con todo, también marcaron la introducción - impulsada sobre todo por la musicología feminista - de nuevos enfoques fundamentados, como venimos diciendo, en la categoría de género.

Los artículos contenidos en el libro de Citron, *Gender and the musical canon*, se pueden proponer como modelo de aplicación al ámbito de la musicología histórica de la categoría de género, tal como había teorizado Scott en 1986 y, además, aderezada con la discusión de lo que, entonces, constituía la reflexión teórica contemporánea sobre dicha categoría en el campo del feminismo, representada en autoras como Elaine

Showalter, Judith Butler o Tania Modleski. A diferencia de McClary, cuyo método de análisis está muy condicionado por el binarismo masculino/femenino, Citron eligió la perspectiva adecuada para analizar la forma en la que el género se negoció durante el siglo XIX en diversas instancias de poder (cf., además, CITRON, 1992). Esta perspectiva, al contrario que la de McClary, permitía dar cuenta, conceptual y metodológicamente, no sólo de la historicidad del proceso de construcción del género, sino, formulado, quizá, de forma más contemporánea, de la densa red de interrelaciones de la que forma parte. Frente a esta perspectiva, más próxima de la historia social, la apropiación por parte de McClary de la categoría de género se relaciona, por un lado, con la influencia de enfoques deconstructivistas y psicoanalíticos de inspiración foucaultiana que también se asocian, a su vez, con la llamada "New Musicology" (cf. VAN DEN TOORN, 1995, una visión muy crítica sobre esta tendencia, cf., entre otros, KRAMER, 1995; MILES 1995, 1997; PASLER, 1997; GREER; RUMBOLD; KING, 2000). Su análisis, de carácter interpretativista y fundamentado en una concepción semiótica de la música que la asimila a un texto y que le da pie a usar como modelo las propuestas de Teresa de Lauretis (1984), se centra en demostrar hasta qué punto la composición es también una práctica condicionada por el género y basada en subjetividades que se expresan mediante códigos, también ellos, generizados. Sin embargo, deja en un plano secundario cualquier tipo de consideración sobre condiciones históricas y sociales (cf. SEIDMAN, 1997), incluyendo en esta categoría el saber disponible sobre historia y teoría de la música (cf. TREITLER, 1993, 1999; cf. como contraejemplo, SCOTT, 2003).

El concepto de "diferencia" fue articulado con la categoría de género en el citado libro editado por Ruth A. Solie en 1993. En musicología y otras ciencias humanas y sociales la categoría de diferencia, sea de sexo, género, orientación sexual, pero también de raza o clase social, ha sido una importante herramienta conceptual para estudiar - según apunta la propia Solie - el papel que la música despliega en la construcción y refuerzo de ideologías dominantes e, igualmente y a la inversa, en cómo puede desafiarlas y resistirlas. No es sólo una cuestión de reflejar o desafiar ideologías de diferencia, sino también de escudriñar las aportaciones culturales y musicales de las "comunidades de diferencia", bien en aras de un objetivo de reivindicación política, pero también de una más plural y diversificada visión de la actividad cultural humana a lo largo de la historia. En el volumen, que según la editora aborda por primera vez la categoría de "diferencia" en la música, Solie traza el panorama de los debates conceptuales sobre la "diferencia", aunque no explicita los móviles políticos que subyacen a los diferentes planteamientos. El concepto de "diferencia" puede operar en los márgenes del esencialismo, como muy bien observa la autora (SOLIE, 1993), pero la oposición al mismo como una forma de

marginalización es un arma de doble filo, pues la ausencia de una "diferencia" reconocida puede ser una excusa conceptual para la aquiescencia a una norma convencional preestablecida y dominante, además de que la abolición de la diferencia deja desprovisto al académico de una útil herramienta conceptual con la que abordar las expresiones, actividades y vivencias de individuos o grupos fluctuantes no incluidos en un paradigma masculino patriarcal y heterosexual. Es el conflicto entre los proyectos aparentemente opuestos de "igualar" ["saming"] o "alterizar" ["othering"] abordado por Naomi Schor (1989).

Los artículos contenidos en este libro se pueden agrupar entre los que muestran una perspectiva contextualizadora y los que, centrados en el texto musical, y aún abriendo nuevas posibilidades hermenéuticas, parecen incurrir a veces en la tentación esencialista de neutralizar las virtualidades críticas de la categoría de género. Compárese, en este sentido, el artículo de Gretchen A. Wheelock, que aborda la construcción histórica del modo menor apoyado en la perspectiva que proporciona la categoría de género, con el de Lawrence Kramer, que en su análisis del *Carnaval* de Robert Schumann (por otro lado, un ejemplo de hermenéutica musical) da por válido un paradigma atemporal de lo femenino y de lo masculino. Esta última vía interpretativista, que concibe el análisis como hermenéutica subjetiva y propone la suma de posibles lecturas, audiciones e interpretaciones (en el sentido de ejecuciones) del texto musical, combinada con el recurso a la categoría de género, es una tendencia anunciada por McClary e ilustrada en trabajos posteriores (por ejemplo, BORGERDING, 2002).

McClary, a principios de los noventa, también participó en el debate generado por una ponencia de Maynard Solomon sobre la homosexualidad de Schubert publicada como artículo en 1989, dando así una notable resonancia, en el ámbito de la musicología, a la articulación de la categoría de género con prácticas u orientaciones sexuales (SOLOMON, 1989; McCLARY, 1993). Un año después, en 1994, apareció, entre el entusiasmo y la crítica, *Queering the pitch*, la primera colección musicológica de ensayos *gays* y lesbianos que incidía sobre el repertorio histórico (BRETT; WOOD; THOMAS, 1994). Siguiendo una tendencia más amplia, este tipo de estudios fueron reagrupados bajo el término "cajón de sastre" de estudios "queer" (cf. TAYLOR, 2008). Ante la acusación por la musicología tradicionalista de sólo pretender sacar compositores del armario y de establecer relaciones simplistas de este hecho con sus obras, los editores de *Queering the Pitch* ofrecían una respuesta matizada. Reconocían el derecho a la militancia civil de *gays* y lesbianas en cualquier campo, pero declaraban que el "destape" de preferencias sexuales no era el asunto de la edición y que el énfasis en las políticas de identidad no era un objetivo prioritario. Con todo, alegaban

que, partiendo de que el ensayo crítico o académico siempre se relaciona con la identidad y sus políticas subsiguientes incluso cuando éstas no se declaran, al menos, eran honestos en su acercamiento desde un posicionamiento explícitamente *gay*. La supuesta neutralidad de los acercamientos musicológicos tradicionales partían muy preferentemente de una no posicionada neutralidad, implícito soporte de una agenda esencialista y conservadora, donde lo "normal" era entendido aquí como normativizado heterosexismo, elevado a una "categoría universal y natural".

Como apuntan Davide Daolmi y Emmanuele Senici (2000), los estudios "queer" han ido convirtiéndose en un "aparato interpretativo y discursivo que alberga la ambición de revisitar la historia e interpretar el presente desde una perspectiva globalmente homosexual" (DAOLMI; SENICI, 2000 p. 140; cf., además, TAYLOR, 2008). Estos autores apuntan que la homosexualidad y sus manifestaciones siempre han estado marginalizadas y reprimidas y que por ello el método investigador puede tener que ser intuitivo, pues los datos necesarios para documentarlas están normalmente ocultos (DAOLMI; SENICI, 2000, p. 143). El hecho evidente de la ocultación histórica de la homosexualidad no tiene sin embargo por qué presuponer nuevas herramientas disciplinares, sino un acercamiento cauto, con la posible consecuencia de extraer conclusiones aproximativas o "probables" en base a datos circunstanciales, como de forma tan sugerente y efectiva ha hecho, por ejemplo, Gary C. Thomas con la eventual orientación homoerótica de Handel (THOMAS, 1994). En la medida en que la conducta homosexual se ha visto sometida a diferentes grados de coerción, persecución, ocultamiento o marginalización durante buena parte de la historia de la cultura occidental cristiana y postcristiana, ha producido comportamientos sometidos a un variable, pero bastante consistente y persistente silenciamiento, secretismo u ocultamiento. Eso limita de forma evidente los testimonios escritos que podrían documentarlo, y obliga al investigador a un acercamiento deductivo, circunstancial, contrastante y a conclusiones más frecuentemente sumativas que demostrativas. De aquí no se deduce que, como ocurre en el citado estudio de Thomas sobre Handel, esas conclusiones cautelosas y basadas en pruebas circunstanciales no puedan ofrecer altos grados de probable veracidad. Es la prudencia y proceso en el manejo de fuentes y herramientas disciplinares lo que parece adecuado para el estudio de una conducta secularmente reprimida.

La incorporación del cuerpo en el ámbito de los estudios de género para abordar épocas, géneros y autores habituales en la musicología histórica ha tenido una defensa muy particular en las publicaciones de Suzanne Cusick, quien también podríamos encuadrar en el campo de la musicología feminista. Su punto de partida no fue muy diferente del de la historia de vida de las mujeres, esto es, hacerse la pregunta básica de dónde estaban las mujeres en la cultura del barroco (2009). Sin embargo, modificó

su enfoque al elegir, como categoría preferente, el cuerpo y, en consecuencia, la relación histórica - y no principalmente semiótica - entre género y sexualidad. Data de 1994 el artículo "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem", que es uno de los pocos trabajos de reflexión teórica con los que contamos. La autora propone en este texto la idea de que la teoría musical feminista debía teorizar "the practices of performing bodies, the bodies most likely to enact metaphors of gender or to enact the constitucion of gender itself." (CUSICK, 1994, p. 17). Este programa se basaba en la consideración de que toda elección musical - composicional e interpretative - estaba condicionada por el género en tres aspectos: "not for what the instrument or medium seemed to represent but for what its performance encouraged one to enact; or for how it characteristically interacted; or for how its performance characteristically negotiated the relationship of body and mind." (CUSICK, 1994, p. 20). Cusick concluía que esta perspectiva tenía, incluso, consecuencias en la disciplina, porque diferenciaba en términos de género la interpretación - "performance" - de la composición - "teoría". La primera sería "femenina", mientras que a la segunda se le atribuirían cualidades "masculinas", o, en otras palabras, la primera sería la propia del cuerpo, mientras que la segunda, lo sería de la mente. La misma autora ha proseguido esta línea en sus estudios sobre música antigua, en especial sobre la compositora, poeta y cantante Francesca Caccini (CUSICK, 1993, 1994, 1999, 2000, 2009). Cusick es, además, editora de *Women and Music*, que se presenta como *A Journal of Gender and Culture.*

La cuestión de la subjetividad femenina corporeizada en una "escritura" también ella femenina, esto es, una escritura considerada como la voz del cuerpo femenino (cf. CISOUX, 1975), y, eventualmente, su simétrica binaria, una subjetividad masculina corporeizada en una escritura masculina, es otra cuestión central en todos estos debates. Su introducción en la musicología histórica llegó principalmente de la mano de Carolyn Abbate (1989, 1993), quien, no obstante, prescinde del binarismo biologista que la introducción a este párrafo revela y que parece latente en los trabajos de McClary y Cusick. Abbate propone que la música, en la ópera, subvierte y desafía este paradigma binario esencialista, dando la "voz" (corporeizada y audible, pero también autorial, dramatúrgica y dramatológica) a las mujeres (cf. también, en lo que se refiere a ópera y estudios de género, CORINNE; SMITS, 1995; DELLAMORA; FISCHLIN, 1997; SMART, 2000). En ese ámbito encontramos otro ejemplo de teorización del cuerpo en su confluencia con los estudios de género y los temas propios de la musicología histórica que se plasma en el trabajo de Roger Freitas en torno a los castrados (2003, 2009). Uno de los aspectos más interesantes de esta investigación es que supera plenamente el recurso a cualquier discurso compensatorio o de resistencia. Basándose en Laqueur,

su tesis es la de que el éxito de los castrados durante el barroco se debía, no sólo a la vocalidad, sino al hecho de que residía en un cuerpo ambiguo, intermedio entre hombre y mujer, y entre adolescente y adulto, que respondía a las expectativas eróticas del público contemporáneo. Esto es, los castrados no fascinaban por su voz pese al cuerpo, sino por su voz y también por su cuerpo.

Los enfoques que podemos agrupar bajo el concepto de escritura/*performance* corporeizada son independientes de la técnica utilizada para desarrollarlos y argumentarlos. Esto explica que, en los trabajos que se encuadran en esta línea, encontremos - conforme aquello que se quiere mostrar - diversas aproximaciones analíticas, tales como, entre otras, la teoría shenkeriana, la narratología o la semiología, además de aproximaciones formalistas más tradicionales y típicas del análisis del estilo tonal. Cuando esas mismas decisiones composicionales se abordan a partir de los conceptos de identidad y subjetividad, esta situación no varía. Es, además, común el problema del estatus que se le otorga a la fisiología, por un lado, y al carácter metafórico de gran parte de la terminología empleada, por otro. El recurso a la metáfora - cuando no al estereotipo - es consustancial a la representación del género, o sea, forma parte de los fundamentos epistemológicos para que se pueda considerar que un sonido, un gesto o una combinación de sonidos y gestos se pueda identificar como masculino o femenino. La posibilidad teórica de una "escritura generizada" interpeló particularmente al campo de la teoría de la música, donde recibió una interesante respuesta por parte de Fred Everett Maus, a la que merece la pena prestar atención (cf. EVERETT MAUS, 1993). No sólo plantea el trabajo y el discurso de los musicólogos -predominantemente hombres - que hasta entonces se dedicaban a la teoría musical en la perspectiva de género, sino, lo que es más importante, subraya la importancia de la incorporación de herramientas hasta entonces marginales - sobre todo, aquellas de carácter interpretativo o discursivo de la escucha - y el abandono del espejismo atemporal en el que gran parte del trabajo teórico de los musicólogos se desarrollaba. Su propuesta, de hecho, es cercana a las de una musicología contextual o relacional, y aboga por la multiplicación y combinación de nuevas categorías desde las que explicar la música, así como por la subversión de aquellas que, en un momento dado, parezcan fijas e inmutables.

Ian Biddle introdujo, en 1999, la categoría de masculinidad (cf. TOSH, 2004) en el ámbito de la musicología histórica (BIDDLE, 1999, 2011): como hemos visto, el artículo antes citado de Evert Mauss había hecho lo propio en el ámbito de la teoría de la música seis años antes. Una década más tarde, Biddle editó, juntamente con Kirsten Gibson, *Masculinity and western musical practice* (2009). La manera como ambos reivindican la masculinidad como categoría historiográfica cierra en cierto

sentido el proceso abierto dos décadas antes por McClary y Citron. De hecho, su propuesta parte de la aceptación del legado de la musicología feminista como factor fundamental para el desarrollo de un tipo de musicología crítica definida por su distancia frente a la ansiosa aspiración a la "autonomía disciplinaria" que parece caracterizar la musicología más convencional, para la cual "textuality, form or social histories of dissemination and reception appear to operate as if they could subsist solely in the clearly defined and autonomous musical field" (BIDDLE; GIBSON, 2009, p. 10). Su propuesta, además, confirma, en primer lugar, el predominio de una óptica fundamentalmente constructivista (la "música" como constructora de género) y discursivista (relación de los discursos sobre género con la "música", incluyendo los discursos sobre el cuerpo). En segundo lugar, acepta que la reivindicación positiva de la diferencia (de género) y de la otredad (también de lo silenciado y lo oculto) se puede resolver dentro de la academia.

El elefante en la habitación

La estela dejada por el empleo del género como categoría en la musicología histórica es muestra de una genuina preocupación por renovar la disciplina, al tiempo que refleja tendencias que, si bien son comunes con el resto del campo historiográfico, tal como las hemos introducido en las dos primeras secciones de este artículo, debemos tener en cuenta. En particular, la adopción de la categoría de género desestabiliza la identidad disciplinaria de la musicología convencional, definida por la centralidad de lo que nombra con el término "música", basándose en el principio de la autonomía de la obra de arte. Además, en segundo lugar, introduce el problema accesorio de la explicación de la creatividad -supuestamente implicada en todos los aspectos de la práctica musical - mediante argumentos de carácter históricos y sociológicos que, de la misma manera, contribuyen a erosionar los fundamentos de la sacralización del "artista". En tercer lugar, cabe explicitar la naturaleza de las construcciones que el género saca a la luz, las cuales, ideológicamente, se refieren a alteridades históricamente reprimidas, minusvaloradas o marginalizadas. En definitiva, la repugnancia a esas categorías implica un posicionamiento por un mundo de dos sexos establecidos y marcados, con poderes y roles establecidos - unas cosas son esencialmente masculinas y otras, esencialmente femininas -, con predominio blanco occidental y por supuesto partiendo de un heterosexismo universal, normativo y compulsivo.

Sin embargo, en la musicología histórica, esta desestabilización sólo llega, por así decirlo, hasta un cierto punto, haciendo que, tal vez, sea adecuado caracterizar su influjo como "reformista". De hecho, incluso la propia Citron, en el momento álgido de la introducción del término,

recordó que la musicología de género no se podía olvidar de que lo importante era "la música" (CITRON, 1993b). La mayoría de los trabajos considerados se mueven dentro del canon más o menos consensual establecido sobre las categorías de autor, obra y, consecuentemente, época. Si lo analizamos desde la perspectiva de la prolongación de la versión musicológica de la fase de la "historia de las mujeres", lo que verificamos hasta ahora es el predominio del estudio de figuras femeninas que, de alguna manera, intentaron hacerse con los atributos del "autor" - sobreentendido como autor masculino - o que pertenecían a una clase social que las investía con la autoridad suficiente para permitirse la "resistencia" a las imposiciones de género. En lo que se refiere a la categoría historiográfica de obra, es cierto que la musicología de género lleva pareja la introducción de enfoques que desgastan, como ya hemos apuntado, su concepción ontológica autónoma, para situarla en el ámbito de la significación. Sin embargo, por un lado, no parece que haya vehiculado una renovación sustancial en lo que se refiere al canon historiográfico. Es aceptable pensar, como Lynn Hunt, que no tendría por qué hacerlo. Por otro lado, es en este nivel en el que se evidencia de forma más clara el peligro, del que la musicología histórica no se ve completamente libre, de la esencialización del género basada en su identificación con determinadas categorías exclusivamente binarias y atemporales.

En segundo lugar, hay una cuestión que sobrevuela el tópico de los estudios de género, pero que se relaciona particularmente con la musicología "queer", *gay* o lesbiana: la de la interacción entre la subjetividad de quien investiga y la identidad del método y herramientas disciplinarias. Como subgrupo dentro de los estudios de género, lo "queer" se diferencia de los estudios sobre la feminidad y la masculinidad, aunque a la vez incluye lo lésbico. ¿Cuál es entonces la coherencia conceptual del término "queer"? ¿Alteridad de identidad sexual, alteridad de identidad de género, alteridad respecto a la orientación sexual predominante? Orientación sexual, dislocación en la identidad de género y/o sexo, el término políticamente práctico de "queer" parece diseñado para subsumir muy diferentes variables de alteridad de género, salvo al sexo mujer y el género femenino, eso sí, heterosexual. Cabe plantearse cuál es el grado de identificación que cada sujeto o colectivo incluidos en este "cajón de sastre" muestra respecto a los otros, y, dada la muy diversificada naturaleza de estas "alteridades" cabría cuestionarse su coherencia y oportunidad.

En tercer lugar, destacaremos el predominio del paradigma constructivista y, en particular, de la óptica discursivista. Sobresale el estudio de la música - ya sin comillas y entendiéndola en el más amplio sentido de la palavra - como representación de significados asociados al género: así, estos estudios están preocupados por mostrar las maneras en que la música conforma estereotipos, procesos de diferenciación y

resistencia, tal como el género conforma el discurso, los gestos y los significados musicales. Es decir, la música se presenta, sobre todo, como uno de los lugares donde el género construye, si no política, al menos, sí - y parafraseando a Scott - ideología, siendo, sin embargo, minoritaria la reflexión sobre cómo la política construye el género en la música. Al habernos enfocado en el terreno de la musicología histórica, todavía ha quedado más marcada la tendencia hacia la aplicación de la categoría en los estudios culturales, fundamentada en la idea de que la cultura es el lugar por excelencia de las representaciones, particularmente de las de género.

En la mayor parte de los casos, sin embargo, se reproduce la coincidencia - también detectada en otros âmbitos - de las categorías de las que se parte con aquellas que se pretende revisar o criticar, creando una especie de *loop* esencialista, aporías que, cuando no se reducen a la mera constatación, perpetúan los estereotipos y, además, persisten en la reducción de la diferencia a una relación marcada por la jerarquización binaria (sobre este tema cf., en una perspectiva asumidamente feminista, MACARTHUR, 2009). El recurso a la categoría de diferencia de género puede servir a un objetivo marginalizador, pero también a uno libertario. Y esa misma categoría puede integrar el cambio, o las mutaciones socioculturales de las que es objeto con el transcurso histórico. Igualmente, la focalización en una categoría específica de género, digamos por ejemplo de "homosexuales", tampoco tiene que saldarse con una visión homogeneizadora que obvie o suprima las otras "diferencias" o rasgos identitarios que fragmentan y diversifican esa "comunidad de diferencia". Las "categorías de diferencia" son desde luego construcciones y, como tales, herramientas que hay que utilizar con mesura a la hora de estudiar "agrupaciones humanas", marginalizadas u objetivadas por un rasgo identitario, que, desde luego, no es el único aplicable a cada individuo concreto, y que, según las circunstancias, tampoco tiene que ser siquiera el más definitorio de las personalidades, identidades o vivencias individuales. En última instancia, y como venimos apuntando, ni siquiera el biologismo es forzosamente inmutable ni represor, aunque históricamente se haya manifestado y utilizado como tal.

Antes de concluir, se impone la referencia a la forma en que los estudios de género han influido en el entorno hispanohablante y lusófono de la musicología histórica (cf., además, RAMOS, 1997, 2003; MANCHADO, 1998; HOLANDA; GERLING, 2004; MELLO, 2006, 2007; CAMPOS FONSECA, 2012). Parece que, al margen de la musicología feminista y de la historia musical de las mujeres, se delinean dos tipos de aproximaciones: el del análisis de la generización de la escritura musical (HOLANDA, 2006) y el del estudio de prácticas musicales en la perspectiva de la musicología feminista, pero integrando de forma distintiva la categoría de género (DEZILLIO, 2010, 2011, 2012; CAMPOS

FONSECA, en prensa). Algunos proyectos en curso prometen nuevas aproximaciones (entre otros, PALACIOS, 2012; BRAGA, 2012; AGUILAR RANCEL, 2013).

Su marginalidad plantea, desde luego, un asunto que todavía no había aflorado en nuestra discusión. La categoría de género se introdujo en la musicología histórica coincidiendo con la feminización de los departamentos universitarios norteamericanos, proceso correlativo que, en el caso de la musicología no anglosajona no se dio de la misma manera. En lo que se refiere al ámbito hispanohablante y lusófono, este punto de inflexión ocurrido hacia 1990 fue contemporáneo, en términos generales, del establecimiento de la musicología histórica como disciplina claramente universitaria, pero no necesariamente con la feminización de su práctica, lo que, en dicho entorno, es un fenómeno mucho más reciente, casi diríamos, incipiente: el rostro de la musicología histórica del entorno hispanohablanta y lusófono sigue siendo en la actualidad mayoritariamente masculino, blanco y, puestos a aventurar la atribución de categorías, seguramente también heterosexual (cf. MELLO, 2006). Esto coincidió, introduciendo todos los matices necesarios, con la prolongación del éxito y la perdurabilidad de los discursos compensatorios y reivindicativos, ya no de la igualdad de derechos de todos los ciudadanos, sino de los "compositores nacionales" que no formaban parte del canon internacional y del "patrimonio nacional" que, hasta entonces, había sido recuperado y estudiado en circunstancias profesionales precarias.

Desde luego, estas circunstancias que, en muchos aspectos, son todavía actuales, justifican que se abriguen dudas acerca de la pertinencia de importar categorías historiográficas como la de género. El motivo de esta reserva no está, como podría sospecharse, en los peligros que dicha importación despliega si se encuadra bajo una explicación fundamentada en el concepto de hegemonía cultural y en las dinámicas de resistencia o asimilación que genera. Más bien, debería venir pareja al siguiente planteamiento: ¿cómo podemos servirnos de ella en un entorno académico bilingüe, fragmentado y mal delimitado simbólica e institucionalmente de forma a reforzar su integración y evitando caer en la autocomplacencia adanista? En realidad, ésta es una pregunta que todo proyecto investigador desarrollado en español o portugués debería plantearse en algún momento. Por lo tanto, la confluencia de la historia de la música con los estudios de género, en el entorno hispanohablante y lusófono, tendría mucho que ganar en la medida en la que se extiende ante sí un vasto campo disciplinar, multidisciplinar e interdisciplinar por explorar. Al mismo tiempo, también tendría algo que perder, porque su éxito depende de la existencia de una red que, tal como se hizo a principios de la década de los noventa en el seno de la academia anglosajona, dé la batalla y produzca, no sólo publicaciones fundamentadas y bien divulgadas, sino también polémica, y

que, además, se encuadre en una reflexión más vasta sobre la identidad académica de la musicología en el siglo XXI. Por ejemplo, actualmente, en el ámbito germánico está ocurriendo un movimiento de este estilo impulsado a partir de centros localizados, entre otras ciudades, en Hannover, Hamburgo, Viena, Padeborn, Oldenburgo o Basilea, que se articulan, desde 2008, en torno al *Jahrbuch Musik und Gender*.

En el contexto de la musicología histórica, de todas formas, parece que lo que se ha estabilizado es, como venimos insistiendo, una apropiación reformista de la categoría de género. Si se estima, más allá de los prejuicios, que la actividad social y cultural de identidades tradicionalmente marginales de sexo, género y orientación han sido y son relevantes, dentro y fuera de esa su marginalidad ética y social, de ello se deriva que detectar y estudiarlas es la base para una relectura enriquecedora y plural de la historia de la música y de la historia cultural. Y esas identidades fluidas de compositores e intérpretes, como las de sus propias audiencias - más allá del grado en que valoremos la proyección de las mismas en su obra creada o interpretada o en su recepción -, también constituyen un testimonio enriquecedor de una experiencia vital, histórica y actual, no por secularmente escondida o silenciada, menospreciada o condenada, menos fértil y real. En su versión maximalista, aceptar su uso como categoría teórica e historiográfica pulveriza los límites territoriales y fundamentos ontológicos del saber musicológico. Implica la desintegración -distópica o utópica dependiendo del punto de vista - de la identidad disciplinaria de la musicología histórica que se vería, no sólo amenazada en su objeto, sino en la propia identidad del sujeto académico. Éste debería necesariamente, no sólo explicitar el tipo de activismo y la definición ideológica donde se encuadra, sino definirse a sí mismo en términos del par sexo/género. Requeriría, sobre todo, una reflexión previa acerca de cuál es el fundamento teórico e historiográfico del significado o del resignificado que atribuimos a dicha categoría en el curso de la investigación. En este sentido, lo que hemos resumido en las dos primeras secciones de este artículo es apenas una muestra de un debate que, ahora mismo, es transnacional y que seguramente, en este preciso momento, está siendo actualizado en salas de aula, discos duros de ordenadores diseminados en todo el mundo, debates virtuales y presenciales, en la corrección de galeras de nuevos libros y artículos… El pragmatismo, que necesariamente también orienta la trayectoria académica, no anima a que se dé este paso radical. Acabamos de tropezar con el elefante en la habitación.

REFERENCIAS

ABBATE, Carolyn. Elektra's voice: Music and language in Strauss's opera. In: PUFFETT, Derrick (Org.). *Richard Strauss: Elektra*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 107-27.

______. Opera or the envoicing of women. In: SOLIE, Ruth (Org.). *Musicology and difference:* gender and sexuality in music scholarship. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 225-258.

______. Musicologia e *gender studies*. In: *Enciclopedia della musica*. v. 2, *Il sapere musicale*. Turin: Giulio Einaudi, 2002, p. [773]-781.

AGUILAR-RANCEL, Miguel Ángel. *Los contratenores*. Conceptualizaciones sobre una tipología vocal desde una visión del siglo xxi. Tesis inedita en proceso (Doctorado), Universidad de La Rioja.

BADEN, Sally; GOETZ, Anne Marie. Who needs [sex] when you can have [gender]? Conflicting discourses on gender in Beijing. *Feminist Review*, v. 3, p. 3-25, 1997.

BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip (Orgs.). *Disciplining music:* musicology and its canons. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

BIDDLE, Ian. Policing masculinity: Schumann, Berlioz and the gendering of the music-critical idiom. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 124, n. 2, p. 196-220, 1999.

______. *Music, masculinity and the claims of history: the Austro-German tradition from Hegel to Freud*. Farnham: Ashgate, 2011.

BIDDLE, Ian; GIBSON, Kirsten, (Orgs.). *Masculinity and western musical practice*. Farnham: Ashgate, 2009.

BLACKLESS, Melanie; CHARUVASTRA, Anthony; DERRYCK, Amanda; FAUSTO-STERLING, Anne; LAUZANNE, Karl; LEE, Ellen. How sexually dimorphic are we? Review and synthesis. *American Journal of Human Biology*, v. 12, n. 2, p. 151-166, March 2000.

BLACKMER, Corinne E.; SMITH, Patricia Juliana (Orgs.). *En travesti: women, gender subversion, opera*. New York: Columbia University Press, 1995.

BORGERDING, Todd Michaël (Org.). *Gender, sexuality, and early music*. Routledge: New York, 2002.

BRAGA, Helena Lopes. Para a história da invisibilidade lésbica na musicologia: Francine Benoit. *LES Online*, v. 4, n. 1, 2012. Disponible en: <http://www.lespt.org/lesonline/index.php?journal=lo&page=article&op=viewArticle&path%5B%5D=58>. Consultado en: 4 mar. 2013.

BUTLER, Judith. *Gender troube*. Routledge: New York & London, 1999 [reed.].

BORN, Georgina. For a relational musicology: music and interdisciplinarity, beyond the practice turn: the 2007 Dent Medal address. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 135, n. 2, p. 205-243, 2010.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (Orgs.). *Queering the pitch:* the new gay and lesbian musicology. Routledge: New York & London, 1994.

CAMPOS FONSECA, Susan. Los estudios de género y música en España: retos y resistencias. *Música y Educación: revista internacional de pedagogía musical*, v. 25, n. 2, jun. 2012, p. 100-102.

______. Voces de memoria: libretistas y compositoras en la era de María Lejárraga. In: CASCUDO, Teresa; PALACIOS, María (Orgs.). *Libretos en femenino: María Lejárraga y el modernismo musical en España.* Logroño: Universidad de La Rioja. En prensa.

CANNING, Kathleen. The body as a method? Reflections on the place of the body in gender history. *Gender and History*, v. 11, n. 3, p. 499-513, 1999. (Reimpreso en CANNING, 2006, p. 168-192.)

______. *Gender history in practice:* historical perspectives on bodies, class and citizenship. Ithaca: Cornell University Press, 2006.

CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa. Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994. In: MANCHADO, Marisa (Org.). *Música y mujeres, género y poder.* Madrid: Editorial Horas y Horas, 1998, p. 179-190.

CISOUX, Hélène. *Le rire de la Méduse. L'Arc*, v. 61, p. 39-54, 1975.

CITRON, Marcia J. *Gender and the musical canon.* Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1993.

______. Gender and the field of musicology. *Current Musicology*, v. 53, p. 66-75, 1993.

CUSICK, Suzanne G. Gendering modern music: thoughts on the Monteverdi-Artusi controversy. *Journal of the American Musicological Society*, v. 46 n. 1, p. 1-25, spring 1993.

______. Feminist theory, music theory, and the mind/body problem. *Perspectives of New Music*, v. 32, n. 1, p. 8-27, winter 1994.

______. There was not a lady who failed to shed a tear. *Early Music* , v. 22, n. 1, p. 21-43, 1994.

______. Gender, musicology, and feminism. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Markt (Orgs.). *Rethinking music.* Oxford: OUP, 1999, p. 471-498.

______. Performing/composing/woman: Francesca Caccini meets Judith Butler. In: MACARTHUR, Sally; POYNTON, Cate (Org.). *Musics and feminisms.* Sydney: Australian Music Centre, 1999, p. 87-98.

______. On Musical Performances of Gender and Sex. In: BARKIN, Elaine; HAMESSLEY, Lydia (Org.). *Audible traces:* gender, identity, and music. Zurich: Carciofoli Verlaghaus, 1999, p. 25-48.

______. Vocality, Power and Female Bodies in Early Modern Italy. In: SEEFF, Adele (Org.). *Attending to early modern women:* crossing boundaries. Newark: University of Delaware Press, p. 80-98, 2000.

______. Género e música barroca. *Per Musi*, v. 20, p. 7-15, 2009.

______. *Francesca Caccini at the Medici court:* music and the circulation of power. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

DAOLMI, Davide; SENICI, Emanuele. *L'omosessualità é un modo di cantare.* Il contributo queer all'indagine sull'opera in musica. *Il Saggiatore musicale*, v. 7, p. 137-178, 2000.

DAVIS, Kathy. Embody-ing theory. In: DAVIS, Kathy (Org.). *Embodied practices:* feminist perspectives on the body. London: Sage, 1997, p. 1-23.

DELLAMORA, Richard; FISCHLIN, Daniel. *The work of opera:* genre, nationhood, and sexual difference. New York: Columbia University Press, 1997.

DELL'ANTONIO et al. Round Table 3: Directions in Musicology. In: GREER, David; RUMBOLD, Ian; KING, Jonathan (Orgs.). MUSICOLOGY AND SISTER DISCIPLINES: PAST, PRESENT, FUTURE. *Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London 1997*. London: Oxford University Press, 2000, p. 179-229.

DELPHY, Christine; LEONARD, Diana. A materialist feminism is possible. *Feminist Review*, v. 4, p. 79-104, 1980.

DEZILLIO, Romina. Mujeres para armar: narrativas y consumos "imaginarios" de una música corporizada en "la mujer álbum-revista" (1899-1902). *Revista Argentina de Musicología*, v. 11, p. 75-98, 2010.

______. Entre la voluntad y el deseo: mujeres, creación musical y feminismo en Buenos Aires entre 1930 y 1955. In: SEMANA DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA, 8. *Actas*... Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Universidad Católica Argentina, 2011. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/entre-voluntad-deseo-mujeres.pdf>. Consultado en: 4 mar. 2013.

______. El ojo en la cerradura: mujeres, música y feminismos. In: Silvina Luz Mansilla (Org.), *Dar la nota*. El rol de la prensa en la historia musical argentina. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, p. 101-135, 2012.

ERICSON, Margaret D. *Women and music*: a selective annotated bibliography on women and gender issues in music, 1987-1992. New York: G.K. Hall, 1996.

EVERETT MAUS, Fred. Masculine discourse in music theory. *Perspectives of New Music*, v. 31, n. 2, p. 264-293, 1993.

FAUSTO-STERLING, Anne. The Five Sexes: Why Male and Female are not enough. *The Sciences*, p. 20-24, mar-apr. 1993.

FAUSTO-STERLING, Anne. The five sexes, revisited. In: *Sciences*, v. 40, n. 4 Jul/Aug 2000, p. 18. (Reprinted In: PRINCE, Althea; SILVA-WAYNE, Susan (Orgs.). *Feminisms and womanisms*: a womens's studies reader. Toronto: Canadian Scholars Press, 2004, p. 133ff.

FREITAS, Roger. The eroticism of emasculation: confronting the Baroque body of the castrato. *The Journal of Musicology*, v. 20, n. 2, p. 196-249, spring 2003.

______. *Portrait of a castrato:* politics, patronage and music in the life of Atto Melani. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

GAYLE, Rubin. The traffic in women: notes on the 'political economy' of sex [1975]. In: NICHOLSON, Linda (Org.). *The second wave:* a reader in feminist theory. New York: Routledge, p. 26-62, 1997.

GERLING, Cristina M. P. C.; HOLANDA, Joana Cunha de. Estudos de gênero em música a partir da década de 90: escopo e abordagem. *Revista da Academia Nacional de Música*, v. 15, p. 93-107, 2004.

GROTJAHN, Rebecca; VOGT, Sabine (Orgs.). *Musik und Gender: Grundlagen - Methoden – Perspektiven.* Laaber: Laaber-Verlag, 2010.

HAIG, David. The inexorable rise of gender and the decline of sex: social shange in academic titles, 1945-2001. *Archives of Sexual Behavior*, v. 33, n. 2, p. 87-96, apr. 2004.

HESS, Bess B.; FERREE, Mira Marx (Orgs.). *Analysing gender: a handbook of social science research.* Beverly Hills: Sage, 1987.

HIGGINS, Paula. Women in music, feminist criticism, and guerrilla musicology: reflections on recent polemics. *19th-Century Music*, v. 17, n. 2, p. 174-192, 1993.

HIRD, Myra J. *Sex, gender and science.* Chippenham y Eastbourne: Palgrave Macmillan, 2004.

HOLANDA, Joana Cunha de. *Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978):* trajetórias individuais e análise de Sonata de Louvação (1960) e Sonata para Piano (1961). Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponible en: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/6604> . Consultado en: 4 mar. 2013.

HUNT, Lynn. The challenge of gender: deconstruction of categories and reconstruction of narratives in gender history. In: MEDICK, Hans; TREPP, Anne-Charlott (Orgs.). *Geschlechtergeschichte und Allgemeine Geschichte. Herausforderungen und Perspektiven.* Göttingen: Wallstein Verlag, 1998, p. 57-97.

KERMAN, Joseph. *Contemplating music:* challenges to musicology. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

HAWKESWORTH, M. Confounding gender. *Signs: Journal of. Women in Culture and Society*, v. 22, n. 3, p. 697-702, 1997.

KRAMER, Lawrence. *Classical music and postmodern knowledge.* Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1995.

KREUTZIGER-HERR, Annette (Org.). *Gender studies in der Musikwissenschaft - quo vadis? : Festschrift für Eva Rieger zum 70. Geburtstag.* Zürich & New York: Olms. Serie: Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 3, 2010.

KROSKA, Amy. Gender ideology and gender role ideology. In: RITZER, G. (Org.). *Blackwell Encyclopedia of Sociology.* London: Blackwell, p. 1867-1869, 2006.

LAQUEUR, Thomas. *Making sex:* body and gender from the Greeks to Freud. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

LAURETIS, Teresa de. *Alice doesn't:* feminism, semiotics, cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

LINDEMANN, Gesa. The body of sexual difference. In: DAVIS, Kathy (Org.). *Embodied practice:* feminist perspectives on the body. London: Sage, p. 73-92, 1997.

MACARTHUR, Sally. *Towards a twenty-first century feminist politics of music.* Farnham, Surrey & Burlington: Ashgate, 2010.

MANCHADO, Marisa. *Música y mujeres, género y poder.* Madrid: Editorial Horas y Horas, 1998.

McCLARY, Susan. *Feminine endings:* music, gender & sexuality. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1991. Reprinted in 2002.

______. Music and sexuality: on the Steblin/Solomon debate. *19th-Century Music*, v. 17, n. 1, p. 83-88, 1993.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia/Electronic Musicological Review*, v. 11, 2007.

MILES, Stephen. Critics of disenchantment. *Notes*, v. 52, n. 1, p. 11-38, 1995.

OAKLEY, Ann. *The Ann Oakley reader:* gender, women and social science. Bristol: Policy Press, 2005.

ORGANIZACIÓN Mundial de la Salud. Disponible en: <http://www.who.int/gender/whatisgender/en/index.html> . Consultado en: 7 ene. 2013.

PALACIOS NIETO, María. Cuando lo periférico se sitúa en el centro: homoerotismo en la cultura musical madrileña de los años 20 a partir de la obra de Adolfo Salazar. In: CONGRESO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA, 8. *Actas...* Logroño, 2012.

PASLER, Jann. Directions in musicology. *Acta Musicologica*, v. 69, n. 1, p. 16-21. , 1997

POTTE-BONNEVILLE, Mathieu. Les corps de Michel Foucault. C*ahiers Philosophiques*, v. 130, n. 3, p. 72-94, 2012.

RAMOS LÓPEZ, Pilar. Los estudios de género y la música ibérica del siglo XVII. *Revista de Musicología*, v. 20, p. 231-244, 1997.

______. *Feminismo* y *música*. Introducción crítica. Madrid: Narcea, 2003.

RISMAN, Barbara J. *Gender vertigo:* American families in transition. New Haven: Yale University Press, 1998.

______. Gender as social structure. Theory wrestling with activism. *Gender & Society*, v. 18, n. 4, p. 429-450, 2004.

______. Gender as a social structure: crossing disciplinary boundaries to advance science and equality. *About Gender. International Journal of Gender Studies*, v. 1, n. 2, p. 1-29, 2012.

RISMAN, Barbara J.; LORBER, Judith; SHERWOOD, Jessica Hoden. Toward a world beyond gender: a utopian vision. In: AMERICAN SOCIOLOGICAL SOCIETY MEETING, 107. *Annals*... Denver, 2012. Disponible en: <http://www.ssc.wisc.edu/~wright/ASA/Risman-Lorber-Sherwood%20Real%20Utopia%20Proposal%20--%20Beyond%20Gender.pdf>. . Consultado en: 1 ene. 2013.

SÁNCHEZ LEÓN, Pablo. Eva fuimos todas. La identidad de la historiadora de género. In: TOUBERT, S. (Org.). *Del sexo al género: los equívocos de un concepto.* Madrid: Cátedra, p. 161-213, 2003.

SCHOR, Naomi. The essentialism which is not one: coming to grips with Irigaray. *Differences*, v. 1, n. 3, p. 38-58, 1989.

SCOTT, Derek B. Erotic representations from Monteverdi to Mae West. In: SCOTT, Derek B. (Org.). *From the erotic to the demonic:* on critical musicology. Oxford: Oxford University Press, p. 17-32, 2003.

SCOTT, J. W. Gender: a useful category of historical analysis. *American Historical Review*, v. 91, p. 1053-1075, 1986.

______. *Only paradoxes to offer:* French feminists and the rights of man. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

______. "La querelle des femmes" in late twentieth century France. *New Left Review*, v. 1, n. 26, p. 3-19, 1997.

______. *Gender and the politics of history*. Ed. rev. New York: Columbia University Press, 1999.

______. Fantasy echo: history and the construction of identity. *Critical Inquiry*, v. 27, n. 2, p. 284-304, Winter 2001 (incluido en SCOTT, 2012.).

______. Unanswered questions. *The American Historical Review*, v. 113, n. 5, p. 1422-1430, 2008.

______. *The Fantasy of Feminist History*. Durham: Duke University Press, 2012.

SEIDMAN, Steven. *Difference troubles*: queering social theory and sexual politics. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

SHELEMAY, Kay Kaufman. Crossing boundaries in music and musical scholarship: a perspective from ethnomusicology. *The Musical Quarterly*, v. 80, n. 1, p. 13-30, 1996.

SMART, Mary Ann (Org.). *Siren songs:* representations of gender and sexuality in opera. Princeton: Princeton University Press, 2000.

SOLIE, Ruth A. What do feminist want? *The Journal of Musicology*, v. 10, p. 399-411, 1991.

______. (Org.) *Musicology and difference.* Berkeley: University of California Press, 1993.

SOLOMON, Maynard. Franz Schubert and the peacocks of Benvenuto Cellini. *19-th Century Music*, v. 12, n. 3, p. 193-206, spring 1989.

STANLEY, Liz. Should "sex" really be "gender" or "gender" really be "sex"? ANDERSON, R.; SHARROCK, W. (Orgs.). *Applied sociology*. London: Allen & Unwin, 1984, p. 1-19.

TAYLOR, Jodie. Playing it queer: understanding queer gender, sexual and musical praxis in a "new" musicological context. Tese (Doctoral) – Queensland Conservatory of Music, Griffithe University, 1998. Disponible en: <https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/0f9ceb17-dace-e807-ce5e-bf673e3f3201/1/> . Consultado en: 4 mar. 2013.

THOMAS, Gary C. Was George Frideric Handel gay? On closet questions and cultural politics. In: BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary (Orgs.). *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*. New York & London: Routledge, 1994, p. 155-203.

TOSH, John. Hegemonic, masculinity and the history of gender. In: DUDINK, Stefan; TOSH, Josh; HAGEMANN, Karen (Org.). *Masculinities in politics and war: gendering modern history*. Manchester: Manchester University Press, 2004, p. 41-60.

TREITLER, Leo. History and the ontology of the musical work. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 51, n. 3, p. 483-497, 1993.

______. The historiography of music. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Orgs.). *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press, p. 356–377, 1999.

UDRY, J. Richard. The nature of gender. *Demograpy*, v. 31, n. 4, p. 561-573. 1994.

______. Biological limits of gender construction. *American Sociological Review*, v. 65, n. 3, p. 443-457, 2000.

VAN DEN TOORN, Pieter C. Politics, Feminism and contemporary music theory. *The Journal of Musicology*, v. 9, p. 275-299, 1991.

______. *Music, politics, and the academy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.

WIESNER-HANKS, Merry. *Gender in history:* global perspectives. Oxford: Blackwell Publishing, 2010.

ZEMON DAVIS, Natalie. Women's history in transition: the European case. *Feminist Studies*, v. 3, n. 3-4, p. 83-103, 1976.

Feminismos expandidos, *queer* y poscoloniales en la musicología histórica

MARÍA PALACIOS

Parcialidad, y no universalidad,
es la condición para ser escuchado[1].

Durante tiempo, desde la musicología histórica, se ha escrito y aprendido un discurso centrado en unos parámetros pretendidamente universales que priorizaban claramente unos aspectos sobre otros: culto a la música escrita, hegemonía de los grande genios compositores, instauración de un canon internacional centrado en una cultura (occidental), clase (media-alta), raza (blanca) y género sexual (hombre). De esta forma, en musicología histórica se han construido una serie de discursos, en gran medida únicos, legitimados durante años por las instituciones académicas, y mostrados como neutros y objetivos, que han ido creando unos debates en gran medida ya agotados.

Con la llegada del postestructuralismo, esta pretendida objetividad es puesta en duda, y la parcialidad, tal y como destacaba Patricia Hill en la cita que he utilizado como introducción a este texto, se convertirá en un valor en auge, a pesar de los problemas que para muchos esta subjetividad ocasionaba. Pero este cambio de paradigma, aun con tantos años de trayectoria, resulta todavía cuestionado y puesto en duda en parte del mundo académico. En cierta medida, con el postestructuralismo y el posmodernismo ha pasado algo similar a lo que sucede con el propio feminismo: son movimientos que tienen ya una trayectoria importante, que han conseguido cambios y avances en la política, en la manera de entender y explicar el mundo, en la forma de estructuras los textos, y, por ello mismo, son atacados a veces de caducos, de pasados, de algo ya conseguido y sobre lo que no hay que regresar. Son analizados, bajo mi punto de vista de manera errónea, como triunfos del pasado que no tienen espacio ya en el presente. Se trata, por tanto, de una forma de anular el potencial de cambio que estas corrientes de pensamiento (y políticas) pueden seguir otorgándonos hoy día (porque no estamos ante temas superados en las ciencias sociales, y menos en la musicología histórica, donde las

---

[1] HILL COLLINS, 2000, p. 270 apud JABARDO VELASCO, 2012, p. 16.

coordenadas de clase, género, raza, religión, etc., aún siguen en gran medida sin explorar)[2]. Precisamente, la lucha de fuerzas entre los discursos que se mostraban como "objetivos" y "verdaderos", que eran los hegemónicos y comúnmente aceptados, frente a los contradiscursos que irán surgiendo en los márgenes del poder, serán uno de los puntos principales en el presente texto.

Con la intención de acotar el objeto de estudio, tal y como aparece en el título, me interesa especialmente reflexionar en torno a la relación entre estos marcos teórico-conceptuales y lo que podemos denominar como "musicología histórica". Precisamente este ámbito de estudio es el que, bajo mi perspectiva, se encuentra más alejado de estos enfoques y perspectivas de análisis (quizás no tanto en el mundo anglosajón pero sí en el mundo luso-hispano). Desde disciplinas como la etnomusicología, antropología musical o sociología de la música, el positivismo y esa pretensión de "verdad universal" podemos decir que están prácticamente agotados y resultan no válidos en congresos o espacios académicos de legitimación del conocimiento. Algo similar sucede con los trabajos sobre músicas populares (pop, rock, folk, jazz, etc.). Sin embargo, el estudio histórico de la música (como señalaba anteriormente, todavía muy centrado en los textos y en análisis más filológicos), necesita de una actualización, o al menos de una seria reflexión crítica de su propia manera de trabajar en determinados ámbitos y lugares.

Uno de los elementos más arraigados todavía hoy en torno a los denominados estudios de historia de la música vinculados con el género, sigue siendo el pensar que se trata de estudiar la música que crearon, interpretaron o consumieron las mujeres (sin abordar en ocasiones otras coordenadas relacionadas con la clase, la raza, la sexualidad, la nacionalidade, etc. Cf. VVAA, 2008). Cabría preguntarse entonces: es que ¿sólo la mujer tiene género? ¿De qué forma el hecho de tener a una mujer como objeto de estudio transforma la metodología o el plan de trabajo del investigador para poder hablar de una "musicología nueva"? ¿La mujer, todavía analizada de esta forma esencialista, puede ser considerada una categoría de análisis válida para las Ciencias Sociales del siglo XXI? Precisamente una noción de feminismo expandido, *queer*, poscolonial y postidentitario, puede abrir claves y ayudar a contestar de otra manera a estas preguntas.

Sobre este tema también reflexiona Nicholas Cook, en un libro de divulgación con un gran impacto mediático (casi un "bestseller" si

---

[2] Al respecto sería conveniente analizar el programa de estudios de musicología vigente en las universidades españolas, y las series generales de historia de la música que todavía se publican - salvo ejemplos excepcionales como la reciente monografía publicada por Jane F. Fulcher (2011).

consideramos la corta tirada que suelen tener los libros sobre música), *De Madonna al canto gregoriano.* Al inicio de su apartado *Música y Género: El sexo invisible*, Cook afirma:

> En la época de Tatcher y Reagan existía una creencia generalizada en que ideología era lo que tenía el tipo de enfrente. La democracia capitalista no era una ideología, era simplemente el modo en que eran las cosas; eran los rusos los que tenían ideología y mirad lo que les pasó. (Hay una comparación según la cual son los negros y no los blancos los que tienen "raza", las mujeres y no los hombres los que tienen "género", etc.) (COOK, 2005, p. 132).

En un primer momento la música y el género han sido tratados a partir de esa creación femenina (entendiendo por femenino exclusivamente a la mujer) pero siguiendo la misma metodología y estructura que se había marcado la musicología histórica. Así, se llegaban a dos tipos de trabajo fundamentales: 1. Analizar la creación de la mujer como recuperación de una voz perdida, olvidada en la historia[3]; ó 2. Crear nuevos cánones, exclusivos de las mujeres y narrar una historia paralela donde sólo tenía espacio ese mundo (SADIE; SAMUEL, 1994)[4]. Encontramos también otra tercera perspectiva clásica también en gran medida en los estudios sobre música y género, como era aplicar características propias del feminismo al lenguaje musical y al canon tradicional - espacio donde apareció con fuerza Susan McClary en los años 90 (cf. McCLARY, 1991).

Bajo nuestra perspectiva, en realidad ninguno de estos análisis aportó elementos innovadores, ya que ni se problematizó en torno al propio concepto “mujer” o “femenino”, ni en cuanto a cómo analizar ese posible objeto de estudio. Todos ellos partían de una u otra forma del canon tradicional y de metadiscursos bastante esencialistas. En todos ellos la mujer, el feminismo, lo femenino, parecía tener un único significado con la creación de claros estereotipos de género.

Dentro del citado ideal de querer contar la totalidad de la historia, estos discursos centrados en la construcción cultural “mujer”, en realidad se seguían escribiendo sin cuestionarse los paradigmas clásicos. Se enfatizó la realización de un canon de compositoras, priorizando también la obra de arte escrita, paralelo al canon hegemónico, con ideales caducos como “dar

---

[3] Ver al respecto trabajos clásicos de los 80 y 90 como el de PEACOK JEZIC (1988).

[4] Canon analizado críticamente en el trabajo de Marcia J. Citron (1993).

voz a los sin voz" o "reconstruir la mitad olvidada de la historia de la música". Se partía de la idea de que ya se había escrito la historia de los "hombres", y ahora había que escribir la historia de las "mujeres", sin cuestionarse que la supuesta historia de los "hombres" estaba escrita bajo unos dispositivos hegemónicos y de poder que también había que revisar. No se revisaron ni los paradigmas ni la epistemología, sino que se siguió e imitó los modelos existentes para el estudio de la que poco a poco fue llamándose "historia de las mujeres", en gran medida viva todavía hoy[5].

Sorprende ver, en 2013, cómo aspectos que parece fueron superados en las décadas de los 1970, 80 y 90, siguen siendo considerados por parte de la musicología histórica como "novedosos", "modernos" y "rupturistas", como podría ser la teoría *queer*, a la que nos referiremos al final del artículo. Mi intención con este texto es precisamente recordar y repensar algunos de estos textos básicos, para leerlos desde nuestro contexto y perspectiva actual. La profesora Pilar Ramos, en su reciente artículo de 2010 *Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música* (RAMOS, 2010, p. 7-25), abre también la posibilidad de estudiar con imaginación otros aspectos relacionados con la mujer, como sería el público, la recepción, las instituciones, el patronazgo, etc. La propia autora, sin abandonar la musicología feminista, también destaca los citados problemas de reduccionismo sociológico con los que se han encontrado las investigaciones de la música y las mujeres.

En gran medida, se siguen repitiendo en los estudios sobre historia, mujeres y música, hegemonías de antaño, priorizando, como señalaba antes, la música escrita y la obra de arte autónoma, sin plantearse la construcción de discursos contra-hegemónicos propios de los grupos subalternos, ni la reconstrucción de categorías hegemónicas (como el propio concepto de "mujer"), o la re-significación de términos y conceptos básicos. Estos temas tienen ya una tradición en los propios estudios feministas y *queer* pero en gran medida no terminan de ser recogidos por parte de la musicología histórica feminista. Quizás esto suceda por miedo a un "presentismo histórico" o a un "no reconocimiento" por parte de la academia, o quizás se trate de miedo a perder los avances conseguidos si se abandona el concepto esencialista de mujer y la manera tradicional de escribir la historia.

Para ello, otros feminismos, como los citados "feminismos negros", y la problematización de sexualidades no normativas (bisexualidad, homosexualidad, transexualidad, intersexualidad, asexualidad), analizadas desde la teoría *queer*, pueden resultar de especial importancia para marcar

---

[5] Véase como ejemplo trabajos de distintos lugares como el de Tiziana Lazzari. *Le donne nell'alto Medioevo.* Milan: Bruno Mondadori, 2010; Eulalia & Cecilia Piñero Gil, *Arte y mujer: visiones de cambio y desarrollo social.* Madrid: Horas y Horas, 2010 ó Gaia Servadio. *Renaissance Woman.* Londres: Tauris, 2005.

unas posibles vías a seguir para la propia historia de la música. Al respecto podemos recordar las palabras de Audre Lorde (feminista negra y lesbiana nacida en los años 1930 en Nueva York) quien afirmaba:

> Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo. Quizá nos permitan obtener una victoria pasajera siguiendo sus reglas del juego, pero nunca nos valdrán para efectuar un auténtico cambio (LORDE apud JABARDO VELASCO, 2012, p. 33).

Mientras la historia musical contra-hegemónica no desarrolle sus propias herramientas de análisis, el cambio no llegará a producirse en realidad.

Del estudio de la "mujer" al estudio de los espacios hegemónicos del "poder".

Ya en fecha tan temprana como 1975, la historiadora estadounidense Natalie Zemon Davis destacaba en su artículo *Womens History in Transition* (ZEMON DAVIS, 1975, p. 83-103) lo erróneo e incompleto que suponía escribir una historia sólo de mujeres (sin entrar aquí a problematizar el propio concepto hegemónico de ese "ser mujer"):

> Me parece que deberíamos interesarnos tanto en la historia de las mujeres como de los hombres, que no deberíamos trabajar solamente el sexo oprimido, del mismo modo que un historiador de las clases sociales no puede centrarse por entero en los campesinos. Nuestro propósito es comprender el significado de los sexos, de los grupos de género, en el pasado histórico. Nuestro propósito es descubrir el alcance de los roles sexuales y del simbolismo sexual en las diferentes sociedades y periodos, para encontrar qué significado tuvieron y cómo funcionaron para mantener el orden social o para promover su cambio (ZEMON DAVIS, 1975, p. 90).

Aunque estas palabras tienen ya casi 40 años, como venimos afirmando, desde esa fecha se han seguido haciendo historias de mujeres, construyéndose cánones exclusivos de las mujeres dentro de una concepción historiográfica muy tradicional. A pesar de lo novedosas que eran las palabras de Natalie Zemon Davis en 1975, en realidad también es cierto que no deja de plantear una imagen de mujer un tanto esencialista, centrado en ese espacio simbólico de géneros, dividido en dos binomios

contrapuestos y claramente definidos: hombres-mujeres. No tiene tampoco en cuenta la intersección de género con otros aspectos (tales como raza o clase), algo que comenzarían a trabajar con fuerza desde el CCCS y que separaría estos trabajos de los de la primera ola feminista.

Lo que sí aparece claramente expuesto ya desde mediados de los 1970, y será fundamental durante largo tiempo para la teoría feminista, es el sistema sexo/género, definido en 1975 por la antropóloga Gayle Rubin, en uno de sus primeros artículos. Rubin, partiendo de clásicos como Levi-Strauss y Freud - sin olvidar el clásico "Segundo sexo" de Simone de Beavoir (1949) -, en su famoso ensayo *El tráfico de las mujeres: Notas sobre la economía política del sexo*[6], desarrollará este sistema que distingue el sexo biológico del género sexual. El sexo, bajo esta perspectiva, vendría determinado biológicamente y el género sería algo socialmente construido[7]. Gayle Rubin rompe así de manera prácticamente definitiva, recordemos, de nuevo ya hace casi 40 años, la idea de que la mujer, desde un punto de vista biológico, actúa de una determinada manera, siente de una forma distinta o puede analizarse como objeto de estudio propio, cuestiones que deberían considerarse obsoletas en 2013. Aunque este propio sistema sexo/género crea muchos problemas desde prácticamente el inicio, precisamente también debido a su esencialismo en cuanto al análisis de las relaciones de parentesco (desde el "feminismo negro", por ejemplo, nunca se llegaría a aceptar este binomio), marcará una clara vía a seguir en los estudios en torno a la mujer en los años posteriores.

A partir de aquí, dentro del feminismo hegemónico, aparece la discusión entre un feminismo más radical y activista, que distingue entre esos dos conceptos del sistema sexo/género, y un feminismo esencialista, fundamentalmente francés, que se centrará precisamente en la diferencia, considerando que aquello que identifica a la mujer son sus aspectos más propiamente femeninos. Una mujer que no quiere ser madre, por ejemplo, sería bajo esta perspectiva "menos mujer". La crítica fundamental que se hizo a ambos feminismos fue que olvidaban las relaciones de poder, es decir, que se trataba no de un feminismo de la diferencia o la igualdad, sino de un feminismo de la dominación (masculino frente a femenino). Como

[6] Título original en inglés: "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex", en Rayana Reiter (comp.), *Toward an Anthropology of Women*, 1976. Reeditado en Linda Nicholson (ed.) *The Second Wave: a reader in feminist theory*. New York: Routledge, 1997, p. 26-62.

[7] Teóricas *queer* posteriores, como Beatriz Preciado, negarán también la parte naturalmente dada del sexo biológico, llegando a la conclusión de que todo son construcciones y convenciones socialmente establecidas. Ver *Manifeste contra-sexuele*. Ballard: Paris, 2000.

vemos, esta división binaria seguirá siendo la protagonista en prácticamente todos los discursos.

Digamos, además, que las corrientes esencialistas poco pueden hacer en el mundo de las Ciencias Sociales, puesto que si creemos que la mujer es como es desde un punto de vista meramente biológico, y está marcada genéticamente hacia esas diferencias de roles, tendría que ser la medicina o la biología quienes se dedicaran a estudiar estos roles sexuales, y no las humanidades. Precisamente, este inicial binomio sexo/género que tanta discusión provocó, será negado de manera radical por la teoría *queer*, y por otros feminismos, como el citado "feminismo negro". De esta forma, marcos conceptuales propios de las teorías *queer* y poscoloniales entrarán de lleno en el discurso feminista marcando una nueva forma de narrativa[8].

Los estudios posteriores pondrán el énfasis, fundamentalmente, en cómo se construye socialmente el género sexual, y en esos espacios de poder y dominación, algo que se desarrollará también desde el ámbito francés, especialmente con Michael Foucault y su historia de la sexualidad[9]. De la misma manera, ese mundo del patriarcado será analizado en un texto básico como fue *La dominación masculina*, del sociólogo francés Pierre Bourdieu (1998), lo que muestra la pérdida de fuerza que el feminismo esencialista de la diferencia tiene ya en años posteriores incluso en el país donde más fuerza inicial tuvo.

La llegada a Estados Unidos de las teorías en torno a las relaciones de poder de Foucault, conceptos como el de "Biopolítica", los trabajos de Bourdieu o textos ya clásicos como *De la Gramatología* de Derrida (1967), comenzaron a abrir los debates del propio feminismo, ya no tan centrado en los conceptos de mujer, o en aspectos propios de las obsoletas teorías de la igualdad o la diferencia. Se comenzará así a trabajar sobre un tema que se convertirá en el primordial: el poder. El poder, sus relaciones, sus fisuras, sus posibilidades de apropiación (empoderamiento), su lenguaje y discursos, irán cambiando de manera radical los discursos que se habían escrito sobre la mujer, abriendo los intereses del feminismo hacia otros grupos subalternos. De esta forma, los análisis del poder marcarán una nueva vía a seguir en un movimiento activista ya claramente expandido.

---

[8] Ver el estudio de síntesis que sobre este tema realizó Carmen Romero en *Poscolonialismo y teoría queer* (CÓRDOBA; SÁEZ; VIDARTE, 2005, p. 149-164).

[9] Obra que dejó incompleta y cuyo primer volumen aparecerá en 1976.

Hacia otras posibles musicologías históricas

A finales de los 1980 y en los 90, todas estas teorías de género irán apareciendo en la musicología histórica del ámbito anglosajón, entrando a formar parte de lo que fue llamado "Nueva musicología". A partir de los años 90, se produce en este entorno lo que podemos llamar primera explosión de una musicología histórica con un enfoque *gay* y lésbico. Salir del armario supone en esta época un acto político que parte de un proceso cultural más amplio. Los estudios de género, así, no sólo se centrarán en el tema clásico de "la mujer" sino que irán incorporando otras perspectivas como es "la sexualidad". Fue una revolución ideológica que se enfrentaba a la idea de que la musicología había fijado un canon tradicional que legitimaba valores de una cultura blanca, burguesa, masculina y heterosexual. En esta época, sin embargo, se empieza a plantear seriamente romper ese discurso hegemónico para realizar nuevas aproximaciones hacia aquellos aspectos que quedaban al margen del discurso principal.

Precisamente es en los 1990 cuando surge desde el activismo social, el denominado movimiento *queer*, también en Estados Unidos. Como sucede con los estudios feministas, el movimiento es en primer lugar activista, de calle, de reivindicación de derechos, y es posteriormente cuando muchas de esas teorías desarrolladas desde el activismo social van a pasar a la Universidad y al mundo académico. Este hecho marca uno de los primeros problemas que encontramos en esta perspectiva *queer*. Para muchos, lo *queer* implica activismo, lucha, guerrilla, y por tanto este concepto no puede aplicarse al mundo académico, ya que rompería con la esencia primigenia del término. En este aspecto, la teoría *queer* comparte la línea que seguían los propios estudios culturales (la tradición de los Cultural Studies), que se definían como anti-académicos y anti-disciplinarios, o en los márgenes de las disciplinas y la academia. Sin embargo, poco a poco "lo *queer*" irá entrando en la academia y transformando los discursos tradicionales.

El término "Queer", en inglés, tenía un primer significado absolutamente despectivo. Significa, según el Oxford Dictionary Online ([s.n.]: [s.d.]):

> 1. Extraño, raro, excéntrico; de carácter cuestionable, dudoso, sospechoso; sin suerte, atolondrado, sentirse al borde del desmayo (feel queer); borracho; homosexual (especialmente en un hombre); in Queer Street (en dificultad, en deuda, de mala reputación). //

2. Homosexual. //

3. Echar a perder, roto.

Sin embargo, fue un término apropiado, por parte de algunos movimientos sociales como el Queer Nation, que transformaba así el insulto en un arma de reivindicación política. Se transformará el significado primigenio hacia un símbolo activista en defensa de los derechos de lesbianas, *gays*, bisexuales, intersexuales y transexuales en la década de 1990. Ser Queer, en esos años, no era lo mismo que ser homosexual. La palabra Queer, en principio insulto despectivo hacia las personas homosexuales, se transforma así en un término revolucionario liberador. Estos movimientos consiguen así anular el poder despreciativo del insulto, tomándolo como bandera de movilización política (algo similar a lo que sucederá después con el movimiento *crip*- centrado en tullidos, cojos, sordos o cualquier otro tipo de cuerpo no normativo). De esta forma se desactiva la capacidad de herir y hacer daño que tiene el insulto, que a su vez se transforma en una forma propia de empoderamiento. La esencia de este nuevo significado, y ahí estará el elemento fundamental que es apropiado por los estudios académicos, está en que representa más la idea de diferencia, lo no-normativo, que el movimiento oficial *gay*, integrado en una sociedad de consumo capitalista y hegemónica. Se trataba de un movimiento especialmente activista, con movilizaciones muy revolucionarias y acciones directas en la calle que provocaron gran controversia.

El término *queer*, y ese espacio a lo no-normativo, comenzó así a triunfar y a imponerse poco a poco en el plano académico, ya desde fecha muy temprana. Este enfoque supone un claro rechazo a las ideas universales de hombre, mujer, homosexual, bisexual, transexual, heterosexual, reconociendo que hay infinidad de construcciones sexuales en torno al género y que no se puede hablar de que unas sean más naturales, esencialistas o biológicamente construidas que otras. Judith Butler, y textos clásicos como *El género en disputa* (BUTLER, 1990), se transformará en una de las principales teóricas *queer* de los 90. Su lenguaje, sobre todo en sus primeros textos, fue sin embargo atacado en ocasiones de críptico por el movimiento *queer* de la calle, algo que ha provocado en gran medida una distancia entre los movimientos sociales y los académicos, negándose incluso desde el activismo la posibilidad de que lo *queer* pueda ser problematizado o debatido en discursos críticos. Recordemos que eso mismo le sucedió a la feminista Teresa de Lauretis, quien en 1990 organizó unos seminarios bajo el título de “Queer Theory” (siendo la primera vez que este discurso aparecía en la academia) y después ella misma abandonará el uso del término en sus estudios. A pesar de ello, el término

Queer, y los debates en torno a las identidades Queer entraron de manera definitiva en la Academia en los años 90[10].

A partir de este movimiento, y de toda la teoría que se ha desarrollado a su alrededor, resulta complicado (si no obsoleto) establecer la citada polaridad que comentamos al inicio en torno a masculino-femenino, hombre-mujer. Lo *queer* rompe con la idea de diferenciación de género, rompe con los conceptos esencialistas bipolares de femenino-masculino y por tanto, como señalaba anteriormente, rompe con el sistema sexo/género, lo que quizás sea su elemento más innovador. Desde esta perspectiva no cabría definir el concepto abstracto de género sexual, sino que existirían tantas sexualidades y posibilidades de roles de género como personas. El término género y música se transformará así en una definición cada vez más vaga, y alejada de manera definitiva de la primitiva obligatoriedad de trabajar en torno a "la mujer". De hecho, comenzaremos a ver cada vez más el término "Musicología feminista", y no "musicología de género", con las implicaciones políticas e ideológicas que implica (o debería implicar) el movimiento feminista.

La teoría *queer*, por tanto, aporta un cambio en las perspectiva de análisis, una modificación en el objeto de estudio sobre el que ponemos el foco de nuestras investigaciones. Al tratar lo no-normativo trasladamos al centro del análisis aquellos elementos que antes se encontraban en la periferia, lo que implica un cambio en los propios contenidos que tendremos en cuenta en nuestro discurso histórico. Es cierto que con ello no podemos hablar en ningún caso del desarrollo de un tipo de metodología nueva, algo que, sin duda, puede ser lo más criticado dentro de este enfoque. Personalmente, no creo que la musicología feminista ni la teoría *queer* hayan innovado realmente en aspectos relacionados con la metodología, sino que la renovación ha sido más en la elección de los objetos de estudio, en aquello que priorizamos, en las perspectivas con las que miramos las fuentes, o en aquellos elementos que tenemos en cuenta a la hora de objetivar nuestro discurso. En este aspecto comparto las críticas que el antropólogo social Carlos Reynoso hizo, en el año 2000, a los estudios culturales (donde entrarían estos enfoques de género), en su famoso ensayo *Apogeo y decadencia de los estudios culturales: una visión antropológica* (REYNOSO, 2000). En él, destaca cómo, a pesar de que los autores suelen hablar siempre de la innovación y novedad que suponen sus estudios y enfoques, ninguno ha conseguido definir dónde están y cuáles son esas metodologías tan novedosas.

---

[10] De hecho en 1996, dentro de la serie *Twentieth-Century Social Theory* encontramos un manual editado por el sociólogo Steven Seidman con el título *Queer Theory/Sociology*.

Desde la musicología histórica, los estudios que introducen la teoría *queer* en su discurso lo han hecho fundamentalmente desde el análisis de la homosexualidad. Estos trabajos empiezan a aparecer bastante pronto, en los 90, con un musicólogo especialmente vinculado a ellos, a quien casi podríamos llamar el padre de la musicología *queer*: Philip Brett, fallecido en 2002 con 65 años. En 1976, antes de que se desarrollara la teoría *queer* propiamente dicha, presentó una comunicación en el congreso de la American Musicological Society en torno a cómo la homosexualidad de Britten marcaba nuevas claves para analizar su música[11]. Era la primera vez que este aspecto era tenido en cuenta y planteado en la interpretación de la música del compositor. Posteriormente, y ya dentro de la corriente *queer*, aunque entendida en este caso de nuevo como "musicología *gay* y lesbiana"[12], editará, junto a Elizabeth Wood y Gary C. Thomas, el clásico *Queering the Pitch. The new gay and lesbian musicology* (BRETT; WOOD; THOMAS, 1994). Se trata de un libro bastante activista donde se quiere poner en primer plano esa vía *queer* como elemento de análisis válido en la musicología histórica[13].

En 2002 y 2004, aparecen también dentro del mundo estadounidense, dos monografías sobre temas de musicología histórica, que me gustaría resaltar por considerarlas especialmente significativas para el tema que nos ocupa. Estas dos monografías se alejan de los tópicos más propios de estos análisis de las sexualidades y la música (como serían el mundo del ballet y la ópera. Cf. KOESTENBAUM, 1993) y están centradas en la modernidad de principios de siglo XX. Me refiero a los textos que Sophie Fuller y Lloyd Whitesell editan en *Queer Episodes in Music and Modern Identity*[14]; y al libro, también centrado en el modernismo pero desde los Estados Unidos, que Nadine Hubbs publicó en 2004 con la University of California Press: *The Queer composition of American Sounds*. La primera monografía se centra en lo que podríamos llamar cultura occidental (Europa y Estados Unidos), foco fundamental de la historia tradicional de la música, pero mirado bajo el foco de lo *queer*. Tal y como

---

[11] Gran parte de estos ensayos fueron publicados en 2006 dentro de la colección *Music and Sexuality in Britten: Selected Essays of Philip Brett*. California: University of California Press, 2006.

[12] Excepto el artículo de Joke Dame centrado en la voz del castrato.

[13] Este texto tuvo su "réplica" en 2006, cuando Sheila Whiteley y Jennifer Ricenga publicaron *Queering the Popular Pitch*, con una línea similar a su antecesor, aunque centrado en la música popular y sin el éxito que tuvo su antecesor

[14] Obra ganadora del Philip Brett Award, the Gay & Lesbian Study Group de la American Musicological Society, en 2002. Precisamente Whitesell dedicó un capítulo en la monografía en torno a Ravel (*Ravel Studies*) que publicó Cambridge University Press en 2010 con el título *Erotic ambiguity in Ravel's music*.

afirman los autores de la monografía en su prólogo, la intención es analizar la música del modernismo desde una específica perspectiva queer:

> From this idiosyncratic angle we hope to avoid or at least bump against many of the assumptions that otherwise might guide historical thought into familiar channels. Both male and female subjects are presented; our contributors focus variously on composers, scholars, patrons, performers, audiences, repertoires, venues, and specific works. Interpretation is grounded in discussion of particular social and artistic environments; by including a range of national and cultural contexts, we aim to evoke a polyphony of responses to the shifting ideological terrain while avoiding generalization from a privileged set of circumstances (FULLER; WHITESELL, 2002, p. 8).

Se trata por tanto de una mirada distinta al discurso historiográfico tradicional, que ejemplifica cómo se puede repensar y reescribir la historia de la música si se tienen en cuenta otras coordenadas de análisis posibles.

En la segunda monografía, la profesora de la Universidad de Michigan analiza cómo el sonido reconocido como típicamente americano ha sido construido principalmente por homosexuales (Copland, Virgil Thomson, Ed Rorem). Plantea así la paradoja de que este sonido *queer* sea identificado hoy como símbolo de una nación con una tradición bastante homófoba.

En estas primeras monografías, como destacaba anteriormente, la idea de *queer* suele ir asociada casi en exclusiva a la interpretación, composición o recepción de la música por parte del colectivo homosexual, lo que de alguna forma reduce las posibilidades del propio concepto. Sólo encontramos una excepción, en la obra de una discípula de Brett: Judith A. Peraino, en su monografía *Listening to the Sirens* (PERAINO, 2006). En este texto, último al que me quiero referir, aparece un concepto de *queer* más amplio, aplicado a esa concepción de sexualidad no-normativa. Tal y como explica la propia autora, lo *queer* sería “a sexually freighted synonym for ‘questioning’” (PERAINO, 2006, p. 4), y aparece interrelacionado con otros parámetros tales como clase, raza o nacionalidad. El libro es una interpretación, muy subjetiva y personal, de la historia de la música desde la mitología clásica hasta la actualidad, vista desde ese espacio de no-normatividad. Peraino utiliza conceptos como la idea de tecnología de Foucault como principal perspectiva de análisis, algo que da unidad al análisis de la gran cantidad de fuentes y músicas que utiliza para construir su discurso. Se trata así de uno de los ejemplos más completos sobre los que empezar a trabajar los discursos históricos bajo otra posible mirada.

Estos trabajos, unidos a los más recientes de autores como Freitas (2009) Moore (2012),[15] son ejemplos significativos de cómo la teoría *queer*, y otras narrativas en torno al género sexual, han ido entrando poco a poco en el mundo de la musicología histórica, rompiendo las visiones hegemónicas tradicionales. Esta vía, ya con cierta trayectoria en el mundo anglosajón, podría ser recogida por el mundo luso-hispano para seguir marcando otras formas de entender la historia, otras maneras de comprender nuestro pasado común que puedan ayudarnos a pensar de manera más completa y compleja nuestro propio mundo actual.

REFERENCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1949.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Éditions du Senil, 1998.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. *Queering the pitch*: the new gay and lesbian musicology. New York, London: Routledge, 1994.

BRETT, Philip. *Music and sexuality in Britten:* selected essays of Philip Brett. California: University of California Press, 2006.

BUTLER, Judith. *Gender trouble:* feminism and the subversion of identity. New York, London: Routledge, 1990.

CITRON, Marcia J. *Gender and the musical canon*. Illinois: University of Illinois Press, 1993.

COOK, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano*. Madrid: Alianza Editorial, 2005 (1a ed. 1998).

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les éditions de Minuit, 1967.

FULLER, Sophie; WHITSELL, Lloyd. *Queer episodes in music and modern identity*. Illinois: University of Illinois, 2002.

FULCHER, Jane F. *The handbook of the new cultural history of music*. New York: Oxford University Press, 2011.

FREITAS, Roger. *Portrait of a castrato:* politics, patronage, and music in the life of Atto Melani. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HILL COLLINS, Patricia. *Black feminist thought*. Londres: Routledge, 2000.

HUBBS, Nadine. *The queer composition of American sounds*. California: University of California Press, 2004.

JABARDO VELASCO, Mercedes (Org.). *Feminismos negros*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2012.

---

[15] Trabajos premiados por la AMS en 2010 y 2012, respectivamente.

KOESTENBAUM, Wayne. *The queen's throat:* opera, homosexuality, and the mystery of desire. New York: Poseidon Press, 1993.

McCLARY, Susan. *Feminine endings*. Mineápolis, Londres: University of Minesota Press, 1991.

MOORE, Christopher. Camp in Francis Poulenc's early ballets. *The Musical Quarterly*, v. 95, n. 2-3, p. 299-342, Summer-Fall 2012.

OXFORD Dictionary Online. [s.l.]: [s.n.], [s.n.]. Disponible en: <http://oxforddictionaries.com/>. Consultado en: 12 nov. 2012.

PEACOCK JEZIC, Diane. *Women composers:* the lost tradition found. New York: Feminist Press, 1988.

PERAINO, Judith A. *Listening to the sirens:* musical technologies of queer identity from Homer to "Hedwig". Berkeley: University of California Press, 2006.

PRECIADO, Beatriz. *Manifeste contra-sexuele*. Ballard: Paris, 2000.

RAMOS, Pilar. Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista Musical Chilena*, v. 64, n. 213, p. 7-25, jun. 2010.

REYNOSO, Carlos. *Apogeo y decadencia de los estudios culturales:* una visión antropológica. Barcelona: Gedisa, 2000.

ROMERO, Carmen. Poscolonialismo y teoría queer. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco (Orgs.). *Teoría queer:* políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. Madrid: Egales, 2005, p. 149-164.

RUBIN, Gayle. The traffic in women: notes on the political economy of sex. In: REITER, Rayana (Org.). *Toward an anthropology of women*. [s.l.]: [s.n.], 1976. Reeditado In: NICHOLSON, Linda (Org.). *The second wave:* a reader in feminist theory. New York: Routledge, 1997, p. 26-62.

SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian. *The Norton/Grove dictionary of women composers*. New York: W. W. Norton and Company, 1994.

VVAA. *Compositoras españolas*. Madrid: Instituto de la Mujer, 2008.

WHITELEY, Sheila; RICENGA, Jennifer. *Queering the popular pitch*. New York, London: Routledge, 2006.

ZEMON DAVIS, Natalie. Women's History in transition: the European Case. *Feminist Studies*, v. 3, n. 3, p. 83-103, 1975.

Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes

TALITHA COUTO MOREIRA

Não é atual a percepção de uma influência mútua entre duas áreas do conhecimento humano, que são os estudos de música e os de relações de gênero. Muito(a)s autore(a)s já lidaram com essa interseção, partindo das mais variadas premissas teóricas e dos mais variados contextos de enunciação (McCLARY, 2002; CITRON, 1993; GREEN, 1997; COOPER, 1996; FRANCHETTO; MONTAGNANI, 2011; SEGATO, 1995, entre outros).

O presente artigo relata aspectos da pesquisa de mestrado por mim realizada, que teve como objetivo analisar as discussões realizadas sobre música e gênero em uma seleção de três trabalhos acadêmicos provenientes dos campos da etnomusicologia e sociologia da educação musical, que têm como foco as interseções entre música e gênero. Foram utilizados para análise arcabouços teóricos sobre as temáticas de música e gênero, a partir de uma perspectiva que aponta para uma quebra de fronteiras entre dualismos fundantes das culturas ocidentais, tais como os de homem/ mulher, masculino/ feminino, masculinidade/ feminilidade, humano/ animal, humano/ sobrenatural, ideal/ material, indivíduo/ social, cultura/ natureza.

Os trabalhos analisados são as teses de doutorado de Maria Ignez Cruz Mello (2005) sobre música, mito e ritual entre os Waujá do Alto Xingu; de Laila Andresa Cavalcante Rosa (2009) sobre música e performances de entidades espirituais femininas do culto da jurema em Olinda, PE e a dissertação de mestrado de Helena Lopes Silva (2000), que relaciona a temática da construção das identidades de gênero com a educação musical no contexto escolar em Porto Alegre, RS.

As teorias apresentadas para análise mostraram o potencial de enriquecer os trabalhos revisitados, especialmente no tocante às temáticas de música e gênero, assim como mostrou o potencial de contribuir para os campos da musicologia, etnomusicologia e antropologia, que encontram-se em interseção nos trabalhos revisitados.

Música, materialidade, devires

Indo de encontro à ideia de que a música funciona antes como um veículo de comunicação, expressão somente, a pesquisa aqui relatada parte do pressuposto de que música é uma instância antes de participação do que de representação. Música é assim abordada como estabelecendo relações antes de metonímia[1] do que de metáfora, com as outras instâncias que interage. Essa concepção já fora abordada por Tomlinson (2007, p. 31, tradução nossa) em seu estudo sobre aspectos presentes na cultura asteca, onde as músicas são entendidas como possuindo uma substancialidade, sendo parte de uma realidade de "poderes construtivos palpáveis, substanciais, e não efêmeros, da pintura e canto indígenas"[2].

De acordo com essa visão, a música constitui algo do mundo palpável, dotada de uma realidade material, antes que abstrata, ou ideal, metafísica, como o postulado pelas culturas ocidentais.

Em conjunção com a ideia de uma materialidade referente à música, como colocado por Tomlinson, nas canções astecas as palavras cantadas e tudo o que envolve o mundo mexicano, pinturas, objetos materiais, movimentos de dança, encontram-se engajados em uma realidade material imanente, os quais participam lado a lado em sua criação. A união dessas instâncias, como coloca o autor, era provavelmente percebida pelos astecas como uma intensificação da potência expressiva de todas elas (TOMLINSON, 2007, p. 40). Daí a relação de participação e não de representação entre elas.

É possível, nesse sentido, compreender a música como possuindo uma potência de ação, uma vez que constitui uma esfera mais mundana do que ideal, podendo contaminar mais do que comunicar. Ela torna-se capaz, dentro dessa concepção, de criar, modificar, desestabilizar a condição dos seres que com ela interagem.

A concepção de indivíduo, por sua vez, para que seja passível de interferências e desestabilizações ao contato com a música, necessita denotar algo de fluido, contrário à ideia de fixidez, a fim de abarcar essa potencialidade de criação, transformação, trazida com a música, operada através dela.

---

[1] Reporto-me aqui a uma noção de contiguidade entre música e materialidade, numa relação não de causalidade, mas sim de participação, numa interação metonímica entre partes adjacentes de um mesmo todo (TOMLINSON, 2007).

[2] No original: "palpable and substancial, not ephemeral constructive powers of indigenous singing, and painting" (TOMLINSON, 2007, p. 31).

Dentro da perspectiva asteca trazida por Tomlinson, por exemplo, o indivíduo é entendido como altamente vulnerável enquanto construto social. Assim, o ser toma lugar dentre as várias conexões e proximidades, onde as fronteiras entre as coisas mostram-se permeáveis: "A mulher e o homem Mexicanos se abriram em cada ponto [...] para o mundo material ao seu redor. Eles tocaram neste mundo e se fundiram em algum grau com ele em seus discursos, suas danças, seus livros pintados, e suas canções" (TOMLINSON, 2007, p. 42, tradução nossa)[3].

Uma noção de um ser aberto, permeável, que abarca uma fluidez de estados, é trabalhada também pelos autores Deleuze e Guattari. Um dos conceitos de grande importância em seus escritos, e que se relaciona com a discussão da fluidez, permeabilidade do plano material, é o conceito de devir. Segundo os autores, a noção de devir opõe-se à ideia de formas essenciais ou sujeitos determinados, mas aponta para uma borda entre multiplicidades, uma individualidade que pode ser composta por diversas individualidades (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 38). O conteúdo musical da música, para os autores, "é percorrido por devires-mulher, devires-criança, devires-animal, mas sob toda espécie de influências [...] ele tende cada vez mais a devir molecular, numa espécie de marulho cósmico onde o inaudível se faz ouvir, o imperceptível aparece como tal" (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 32).

Tais noções apontam para um indivíduo que torna-se permeável, aberto a interações, em consonância com instâncias também entendidas como fluidas e permeáveis, que são a música e as relações de gênero. Como colocado por Deleuze e Guattari, a música é entendida como atravessada, perpassada por devires, que entram em contato, fazem blocos com outros devires, em relações de aliança com as demais instâncias.

Diferentes perspectivas sobre gênero

Categorias como sexo, gênero e sexualidade, podem ser entendidas como carregando atualmente uma série de possibilidades de significados, decorrentes dos anos de debates e reflexões realizadas ao longo dessa temática. A definição de sexo enquanto característica estritamente biológica, imutável dos corpos, sobre os quais agem as construções culturais de gênero, de forma a adaptar esses corpos à cultura, tem sido questionada por vários autores em décadas recentes, no sentido de

---

[3] "Mexica woman and Mexica man opened out at every point – like maize, *teponaztli*, and glyph – to the material world around them. They touched this world and merged in some degree with it in their speeches, their dances, their painted books, and their songs" (TOMLINSON, 2007, p. 42).

problematizar a própria distinção ou separação entre as instâncias naturais/biológicas e culturais/sociais (STRATHERN, 1988. BUTLER, 2003. HARAWAY, 2000. DELEUZE; GUATTARI, 1997).

A categoria universal de um sujeito mulher, em muitos discursos utilizada de forma a generalizar ou unificar um universo extremamente heterogêneo de seres, foi questionada por Cynthia Sarti (2004) em suas teorizações, quando reflete sobre a não estabilidade desse construto social:

> as mulheres não constituem uma categoria universal, exceto pela projeção de nossas próprias referências culturais. As mulheres tornam-se mulheres em contextos sociais e culturais específicos. A análise do feminismo, portanto, não pode ser dissociada do contexto de sua enunciação, que lhe dá o significado (SARTI, 2004, p. 44).

Tal reflexão sobre o ser mulher implica pensar a noção de pessoa, do “eu”, do grupo em pauta, com base na qual se configura a diferenciação entre homem e mulher. Com isso, Sarti se refere a uma concepção de indivíduo como construção social (MAUSS, 1974), o que implica igualmente que a noção de gênero se articula à análise da concepção de “eu” que lhe corresponde, em um dado contexto social. Nesse sentido “a ideologia feminista traz embutida a noção moderna de indivíduo” (SARTI, 2004, p. 45).

Esse sujeito mulher universal e indiferenciado, muitas vezes alvo das reivindicações dos movimentos feministas, é abordado pela autora Sueli Carneiro (2003), quando esta vem apontar a experiência histórica diferenciada vivida por mulheres negras[4], a qual não é reconhecida pelo discurso clássico sobre a opressão da mulher, assim como o a diferença qualitativa do efeito da opressão sobre a identidade feminina das mulheres negras (CARNEIRO, 2003, [s.n.]).

Aliada a essa discussão está também a questão da historicidade de categorias supostamente fixadas, tais como sexo, gênero, sexualidade, masculino, feminino, e das possibilidades não examinadas relacionadas a tais expressões. Nesse sentido, Joan Scott (1990) aponta para os limites das abordagens descritivas que não questionam conceitos disciplinares dominantes, ou mesmo que não problematizam tais conceitos a fim de

---

[4] Poderíamos incluir aqui a questão das mulheres indígenas, orientais, imigrantes latinas, lésbicas, dentre tantos outros recortes possíveis na reflexão sobre a diversidade de mulheres à qual se refere a categoria Mulher, entendida como não homogênea, em constante processo de construção e desconstrução de limites, fronteiras.

abalá-los e até mesmo transformá-los (SCOTT, 1990, p. 74). Em citação emblemática de sua forma de pensar:

> Nós só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que "homem" e "mulher" são, ao mesmo tempo, categorias vazias e transbordantes. Vazias, porque não têm nenhum significado último, transcendente. Transbordantes, porque mesmo quando parecem estar fixadas, ainda contêm dentro delas definições alternativas, negadas ou suprimidas (SCOTT, 1990, p. 93).

Também relativo a este ponto, Judith Butler lembra que até mesmo o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente e até mesmo consistente nos diversos contextos históricos, além de haverem interseções de gênero com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas (BUTLER, 2003, p. 20).

Além disso, questiona se tal categorização das mulheres, como sujeito coerente e estável, só torna-se viável dentro de uma matriz heterossexual. A unidade do sujeito, segundo a autora, é potencialmente contestada pela "distinção que abre espaço ao gênero como interpretação múltipla do sexo" (BUTLER, 2003, p. 24). Quando, por outro lado, pensa-se na construção do gênero como independente do sexo, o próprio gênero se torna um "artifício flutuante" (BUTLER, 2003, p. 24). Esta reflexão abre uma série de possibilidades de reinterpretação da própria matriz heterossexual, enquanto norma de comportamento socialmente aceita e favorecida, ideal que tanto tem contribuído como justificativa para a perseguição e discriminação de tantos grupos sexuais.

A desestabilização dos construtos de mulher, sexo, gênero, desenvolve-se a tal ponto que até mesmo as categorias do humano, animal, máquina, orgânico, e as dualidades entre estas são colocadas em uma perspectiva de quebra de fronteiras. Segundo Donna Haraway, no final do século XX, somos todos ciborgues: híbridos, quimeras, teóricos e fabricados, de máquina e organismo. A relação entre organismo e máquina, tem sido, no entanto, uma guerra de fronteiras (HARAWAY, 2000, p. 37). O ciborgue, para a autora, constitui uma criatura do mundo pós-gênero, a saber: "um mundo sem gênero, que será talvez um mundo sem gênese, mas, talvez, também um mundo sem fim" (HARAWAY, 2000, p. 38).

Revisitando trabalhos no contexto brasileiro

Materialidade da música, indivíduos permeáveis

A razão pela qual invoco tais conceitos e percepções é a de que tais formas de pensamento têm o potencial de clarear a compreensão, a meu ver, de concepções sobre música e materialidade presentes entre os grupos relatados nos estudos que analiso no presente trabalho. São eles o povo indígena Wauja, do Alto Xingu, em estudo de Mello (2005); as juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE), em estudo de Rosa (2009); e os jovens de uma 8ª série de ensino fundamental do colégio CAp em Porto Alegre, RS, em estudo de Silva (2000).

Percebe-se, através da narrativa de Mello (2005), com relação ao contexto Wauja, como a música é entendida como sendo capaz de operar mudanças de estado, de uma condição de humanidade para uma condição de espiritualidade, como é o caso da transformação dos seres em *apapaatai*[5], além de operar mudanças das próprias condições de gênero e sexualidade nas mulheres Wauja que passam a ser as hipermulheres[6].

Na concepção relatada por Mello, a música é ainda colocada como sendo capaz de operar curas, doenças, transformações de estados, podendo ser entendida como tão substancial quanto às coisas sobre as quais atua. A mesma autora observa como a música no contexto indígena em questão lida com proporções, como a execução errada de um canto pode acometer fisicamente pessoas a ponto de causarem doenças, como quando se aplica uma dose errada de determinada substância que em excesso pode causar ao invés da cura, um grande mal. Nesse sentido a música aproxima-se de uma esfera da realidade empírica, capaz de afetar materialmente, para o bem ou para o mal, mais do que de uma esfera ideal ou metafísica.

Tal transformação de identidades pode ser observada também na narrativa de Rosa (2009) a respeito das juremeiras de nação Xambá, quando se opera uma inversão de gênero e sexualidade a partir da experiência do transe, onde acontecem as incorporações de entidades

---

[5] Segundo Mello, literalmente "bichos", mas empregado para designar os perigosos seres sobrenaturais invisíveis, causadores de doença entre os Wauja, e que estabelecem com eles relações muitas vezes de ordem material.

[6] Mello narra o mito de origem das hipermulheres, seres em estado de excesso, transformadas através da utilização de frutos transformadores, além de cantarem noite e dia as músicas do *apapaatai* Iamurikuma. Pertencem à esfera da ambiguidade sexual entre homens e mulheres. Para visão detalhada desta mitologia, ver Mello (2005).

espirituais da jurema. A música, nesse contexto, é compreendida pela autora como um "veículo" primeiro de tal inversão[7], juntamente com as danças e *performances* (ROSA, 2009, p. 73-74). Além da inversão de gênero que se faz material através da incorporação de entidades, a música se faz corpórea também através da *performance* musical na dança, ambos existindo no plano da materialidade (ROSA, 2009, p. 53).

O que pretendo, no entanto, é sugerir que a música, em tal contexto, poderia ser compreendida como algo mais que um "veículo", sendo antes o fator primário que desencadeia as inversões de sexualidade. Assim, gênero e música interpenetram-se, ao ponto de atuarem um sobre o outro, o que traz mais evidências de que se trata de uma relação entre instâncias de ordem semelhante, capazes de uma influência mútua.

Silva (2000) relata em seu estudo sobre música e construção das identidades de gênero no contexto escolar de Porto Alegre, a concepção presente entre os estudantes de uma 8ª série de que gostar de determinados estilos musicais que não fossem propriamente "da moda", como exemplo a música clássica, ou mesmo músicas "mais antigas", poderia representar um problema se manifestado em sala de aula pelos alunos, relativo à aceitação destes frente ao grupo maior de estudantes (SILVA, 2000, p. 68). Tal situação aponta para um status como que ameaçador da própria música, onde esta, se ouvida ou expressa, pode representar um "problema" no que diz respeito à identificação grupal e até mesmo um questionamento à identidade de gênero daqueles que escolhem se relacionar com determinados estilos musicais não aceitos pela maioria. A meu ver, a música nesse contexto não está dotada apenas de uma dimensão expressiva relativa a seres perfeitamente estáveis, do contrário não representaria algo a ser evitado ou temido. Essa música que é temida, sua escuta sendo entendida como perigosa ou problemática, é uma música com o potencial de afetar[8], de movimentar, de causar desestabilizações, modificações.

Durante as observações de atividades em sala, na percepção de Silva, o discurso generificado de que meninas são mais sentimentais e por essa razão identificam-se com determinados tipos de música que carregam

[7] Assim, nas inversões que dizem respeito a gênero, um homem pode incorporar uma entidade feminina, assim como uma mulher pode incorporar uma entidade masculina, numa relação de negociação de alteridades entre a entidade espiritual e o ser incorporado.

[8] Afetos, como Rodgers os retoma da filosofia de Spinosa, posteriormente formulada por Deleuze e Guattari (1980), não são simplesmente sentimentos ou emoções, podendo ser entendidos como descrevendo uma "redistribuição dos focos de densidade e sensibilidade do corpo, aumentando ou decrescendo seu potencial para agir de modo específico" (RODGERS, 2002, p. 102).

essa característica, parecia estar incorporado na fala da professora, dos meninos e das próprias meninas (SILVA, 2000, p. 74). De acordo com Green, "as características das práticas musicais das meninas, como descrito por professores e alunos, não só representam convenções do comportamento feminino, mas perpetuam construções discursivas da própria feminilidade" (GREEN, 1997b apud SILVA, 2000). Nesse sentido as práticas musicais não só expressam uma determinada forma de pensamento, como também perpetuam, ou seja, criam características de comportamento entendidas como femininas. Novamente, que música é essa que é retratada como reprodutora e delineadora de convenções de feminilidade? Seria uma instância que carrega características relativas ao universo compreendido como feminino? Uma concepção unicamente expressiva da música não abarcaria todas essas potencialidades de construção e delineação. Nesse sentido, seria pretensão supor que somente nós possuímos agência sobre a música que tocamos ou ouvimos, utilizando-a para determinados fins, como um reforço de nossas construções corpóreas e intelectuais. Ela também pode estar dotada de um poder de nos afetar, de agir sobre nós, nessa interação.

Ainda segundo essa linha de pensamento, a música pode estar dotada também de uma materialidade com a qual nós ocidentais não contamos, ou que nos passa despercebida. Segundo Green (1997 apud SILVA, 2000), a adoção de certos posicionamentos de meninos e meninas na escola constituem o que se chama de "negociação da identidade de gênero". Nesse sentido, certas práticas ou estilos musicais, são utilizados como uma *manta*, ou uma *peça de roupa* que ajuda a definir o gênero dos seres em questão, ou construir suas sexualidades (grifos meus). Vê-se nessas observações, que a música ocupa um lugar de equivalência entre elementos pertencentes à esfera material, "como uma manta" na construção de gênero e sexualidade dos seres envolvidos. Evoco, nesse contexto, a compreensão do sentido de roupa, manta, não simplesmente como uma vestimenta que abriga um corpo fixo ou definido, mudando apenas suas características exteriores, mas em proximidade à concepção formulada por Viveiros de Castro sobre o perspectivismo ameríndio, na qual roupas possuem outro sentido, como aquilo que pode "ativar os poderes de um corpo outro" (VIVEIROS DE CASTRO, 1996a, p. 133), também entendidas como uma forma de acesso a um determinado ponto de vista.

Poderíamos pensar que a música, juntamente com as práticas constitutivas de gênero e sexualidade nos contextos dos estudos analisados, sejam elas práticas discursivas, atitudes tomadas, escolhas de figurino, assim como a dança, a pintura, atuam em um plano de contiguidade, participando desse plano de realidade material imanente, de forma a propiciarem mutuamente uma "intensificação de potência expressiva" de todas elas (TOMLINSON, 2007)?

Mas afinal, qual a importância em se pensar a respeito da materialidade dos sons, da música, de sua condição de participação antes de representação nas relações que estabelece? Se é possível compreender a música como possuindo uma potência de ação, uma vez que encontra-se mais no plano da contaminação do que simplesmente da comunicação, mais mundano do que ideal, esta torna-se capaz de criar, modificar, desestabilizar a condição dos seres que com ela interagem.

Quando abordadas em conjunto as instâncias de música e gênero, e para que sejam concebidas como passíveis de interação, a concepção de gênero adotada também necessita apontar para uma fluidez de estados, para seres que apresentariam um estado propenso ao contato, à interferência, a fim de engajarem-se nesse processo.

A respeito das concepções de indivíduo enquanto construto instável, considerado permeável e passível de contágio, afecção (TOMLINSON, 2008; DELEUZE e GUATTARI, 1997; RODGERS, 2002; TUGNY, 2011), e em consonância com o entendimento de gênero enquanto "artifício flutuante" (BUTLER, 2003), no trabalho de Rosa (2009) a ideia de um feminino enquanto categoria não essencializada ou fixa no corpo de mulheres é apresentada como presente no contexto ritual observado. Da mesma forma, a categoria masculino não se restringe também a homens. Assim, o feminino e o masculino, enquanto categorias móveis, são evidenciados tanto através da incorporação de entidades espirituais femininas por homens gays, quanto através da identificação entre entidades masculinas e mulheres lésbicas (ROSA, 2009, p. 206).

Trata-se nesse contexto de uma concepção de gênero também enquanto artifício, ou atributo flutuante, não havendo um padrão homogêneo de gênero nem para mulheres nem para homens. Há uma descontinuidade, ou uma relação não causal[9] entre sexo-gênero. O feminino, assim como o masculino estão em movimento, assim como os devires, estabelecendo várias formas de aliança. A música enquanto instância perpassada por devires, desencadeia transformações de mulheres em hipermulheres, inversões de sexualidade nas experiências de transe, e identificações sexuais em jovens no contexto escolar, que com ela entram em contato, por ela são afetados.

---

[9] Uma relação causal entre sexo e gênero, dentro de um padrão heteronormativo, implicaria em que um indivíduo considerado como possuindo um sexo, se entendido enquanto característica puramente biológica, desenvolveria um gênero restrito ao seu sexo, como por exemplo uma mulher que possui um gênero feminino, ou um homem que possui um gênero masculino. É precisamente essa relação causal e restritiva a colocada em questionamento (BUTLER, 2003).

Deleuze e Guattari abordam a concepção de devir-mulher, contrária à ideia de um ser mulher definido ou restrito a um só corpo. Nesse sentido devir-mulher tem a ver muito mais com a compreensão de aspectos inseparáveis do devir-mulher, que por sua vez devem ser compreendidos em função de outra coisa:

> nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entrem na relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 68).

Nesse sentido, o devir-mulher possui o potencial de desencadear "átomos de feminilidade capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social, e de contaminar os homens, de tomá-los num devir. Partículas muito suaves, mas também duras e obstinadas, irredutíveis e indomáveis" (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 68). Assim, o devir-mulher não se restringe ou não é fixo em um corpo, pois a própria noção de corpo é a de um corpo sem órgãos, um "anorganismo". Mulher é definido enquanto relações específicas de movimento e repouso, combinação de átomos, emissão de partículas: *hecceidade*[10]. "Por isso as moças não pertencem a uma idade, a um sexo, a uma ordem ou a um reino: elas antes deslizam sobre as ordens, entre os atos, as idades e os sexos" (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 69). Essa é a única forma, segundo os autores, de romper os dualismos, estar entre, passar entre.

Humanidade estendida

Nesta seção, pretendo tratar das relações estabelecidas entre as instâncias do humano, animal, espírito, entidade e grupo ou ideal normativo. Meu esforço se dá no sentido de trazer à tona as concepções referentes a tais relações no âmbito dos trabalhos analisados no presente estudo, entendendo que tais perspectivas relacionais são de fundamental importância na construção de um pensamento a respeito de música e gênero, no qual confluam as ideias de desestabilização de fronteiras entre instâncias não mais tidas como fixas ou impermeáveis.

---

[10] A ideia de *hecceidade*, nesse sentido, abre as possibilidades de afetar-se e de afetar, pois se trata de um modo de individuação que difere daquele da pessoa, do sujeito, coisa ou substância definidos, apontando para relações de movimento e repouso entre moléculas ou partículas.

Mello coloca que a própria noção de humanidade é ampliada na concepção indígena a que teve acesso em sua pesquisa. Assim, no contexto Wauja ocorrem relações de reciprocidade entre o mundo dos humanos e o mundo dos *apapaatai*, onde humanos podem fazer alianças com *apapaatais*, tornando-se seus aliados contra outros *apapaatai* inimigos, havendo o perigo de os humanos terem sua alma roubada pelos *apapaatai* em meio a essas relações. Além disso, pode haver a transformação de uma condição de humano para uma condição de *apapaatai*, como na transformação das mulheres em hipermulheres, a música podendo ser entendida como crucial, ou até mesmo geradora desse processo de mudança. Afinal, de que mundo falam essas relações? E a que concepção de humanidade se referem?

Reporta às formulações sobre o perspectivismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 1996a apud MELLO, 2005), que indicam que em certas cosmologias indígenas, há uma unidade essencial, uma só cultura, a envolver toda a diversidade de corpos observada. Assim, haveria uma condição comum a humanos e animais que não seria a animalidade, mas sim a humanidade. A diferença só seria apreendida de um ponto de vista exterior, pois para si cada ser teria a mesma forma genérica do humano, uma dentre as tantas "roupas" possíveis de existirem, ou serem adotadas. A respeito ainda de tal concepção, Rodgers (2002), em seu estudo sobre xamanismo e menstruação entre os Ikpeng, coloca que trata-se de um mesmo plano de tempo-espaço para todas essas possibilidades de ser, havendo de fato apenas um mundo. Nesse sentido o que diferem são os vários pontos de vista, as várias fontes, dentro de um mesmo mundo, tais pontos não constituindo-se de mentes ou corpos, mas de "[...] permutações e combinações de comportamentos e afecções delineando um animal ou outro ser, as quais poderiam ser visualizadas como o compósito ou desenho de uma espécie: um contorno de vida (natural ou sobrenatural)" (VIVEIROS DE CASTRO, 1996a apud RODGERS, 2002).

É nesse plano então, que acontecem interações entre sujeitos que não se limitam a seres provenientes de espécies nitidamente circunscritas, mas que são entendidos como aqueles que possuem alma, e tem alma quem é capaz de um ponto de vista (VIVEIROS DE CASTRO, 1996a apud MELLO, 2005).

Rosa (2009), em seu estudo sobre o culto da jurema, aponta que na compreensão da articulação entre pessoa e entidade espiritual, é importante avaliar *performances* não somente enquanto representações, mas também enquanto agências transformadoras na vida das(os) afilhadas(os)[11]

[11] Segundo Rosa, adepta(o) ao culto da jurema, semelhante a filha(o)-de-santo, que estabelecem interações com as entidades espirituais envolvidas no culto.

(ROSA, 2009, p. 285). Apresenta várias observações que indicam interações de negociação entre entidades e pessoas incorporadas, essa relação muitas vezes podendo ser conflituosa. Além disso, há também as inversões relativas ao campo da sexualidade, como já comentado anteriormente, onde a pessoa pode incorporar uma entidade de sexo e gênero distintos aos seus, através da experiência do transe, no culto. Trata-se de exemplos de interação entre as instâncias do humano e do espírito, nesse caso entidade espiritual, que ultrapassam o nível metafórico, no sentido representacional, para atingir um nível metonímico, ou de participação.

Rodgers (2002) aborda a característica de perspectivas amazônicas que indicam uma avaliação de mundo extremamente sutil, "[...] baseada no mapeamento do trânsito contínuo de comportamentos, movimentos e afetos *entre* os corpos-espécies" (RODGERS, 2002, p. 100). Uma "lógica do sensível", movimento muito mais com o intuito de extrapolar as variações e permutações, ao invés de uma aproximação cada vez mais aguda a instâncias concretas e definidas. Tendo a pensar que as experiências relatadas nos trabalhos de Rosa (2009) e Mello (2005), podem ser muito contempladas por tais teorizações, uma vez podem tratar de trânsitos de afetos, entre o estado de ser humano, e todas as possibilidades de sexo, gênero e sexualidade que este termo envolve, e o estado de ser espírito ou de ser animal. Tais trânsitos ou afecções, não se referem por sua vez a uma possessão por uma força ou substância exterior em uma correlação metafórica, mas a uma espécie de "ressonância comportamental contagiosa" (RODGERS, 2002, p. 102).

Assim, afetar-se é acessar comportamentos de uma instância outra em relação a um determinado ponto de vista. As interações relatadas pelas autoras que estudo, podem também ser compreendidas como um trânsito de tais afetos, consonâncias de comportamento entre instâncias possíveis de entrarem em relação, como as do humano, espírito, animal. Torna-se inviável, nesse contexto, qualquer noção, seja de gênero, música ou indivíduo, que leve em conta uma fixidez ou não fluidez de estados. A música nesse contexto, entendida como dotada de uma materialidade participativa, e atravessada por devires, que lida com o movimento, pode colocar em movimento os afetos, as pessoas, os seres, estes por sua vez dotados de movimento e repouso, fluidez e coagulação.

Relaciono tais reflexões também ao contexto narrado por Silva (2000) em seu estudo. Pois os jovens da sala de aula observada, os sujeitos da pesquisa, estabelecem uma relação constante e de uma ordem muito intensa com determinadas normas de gênero ou ideais normativos. Esses jovens, como colocado pela autora, encontram-se em negociação de sua própria sexualidade, frente às possibilidades que lhes são colocadas como aceitáveis, ou não. Em meio a essa negociação, colocam-se em contato com diferentes afetos, adotam determinados comportamentos que os colocam

mais próximos de determinados estados, em um movimento ininterrupto, sempre reiterado na prática. É como se fossem extremamente frágeis as construções de gênero, o que faz com que o tempo todo se delimitem novamente as fronteiras entre os comportamentos adequados a meninos e meninas. Assim, se uma menina adota uma determinada atitude que não condiz com o que é socialmente aceito para o ser mulher, ela se afasta de um estado menina, de uma condição menina, seus afetos movimentam-se de maneira diferente daqueles do estado menina para movimentarem-se como os de outro estado de ser, que pode ser o estado menino, como pode ser um estado intermediário, em trânsito.

Silva relata que apesar de existirem agrupamentos de gênero na sala de aula, conectados a delimitações bem estabelecidas de masculinidade e feminilidade, haviam casos em sua pesquisa de campo que não se adequavam ao que era considerado "socialmente aceitável" pela maioria, como o caso de uma menina, de pseudônimo "A noiva de Kurt", que não se enquadrava dentro do padrão feminino aparentemente instituído na escola (SILVA, 2000, p. 62). Esta declarava ser fã de *heavy metal*, vestindo roupas escuras e largas, padrões esses muito mais ligados à masculinidade do que à feminilidade naquele contexto. Tal menina era apontada pelos colegas como uma "exceção", em um local de ambiguidade, entre o que era entendido como uma atitude masculina e uma atitude feminina, dentro de uma lógica binária essencialista.

Tais observações levantam questões como: serão os meros dualismos como os de homem/mulher, masculinidade/feminilidade, suficientes para definir o estado ou a condição desses seres em trânsito? Não se trataria, mais uma vez, de transitar entre diversos pontos de vistas, entre perspectivas, confabular com múltiplas possibilidades de ser? Devir-mulher, um quase-ser ou ainda-não-ser?

Conclusões

Meu esforço ao revisitar trabalhos acadêmicos sobre música e gênero durante a pesquisa, foi no sentido de trazer à tona as teorias tanto de música quanto de gênero expressas pelas autoras estudadas, juntamente com a intenção de mostrar em que sentido é interessante uma aliança entre música e gênero, para a compreensão tanto do que vem a ser música, do que pode a música, quanto das teorias de gênero e do que pode se tratar o gênero.

O que pude perceber, através das leituras realizadas, correlações entre autores estabelecidas, nos trabalhos de Mello (2005), Rosa (2009) e Silva (2000), foi que muitas vezes as teorias de gênero ou de música pareciam não abarcar toda a complexidade de fenômenos a que as autoras

tiveram acesso durante os trabalhos de campo. A respeito do acima citado potencial transformador, criador, de afetar e desencadear processos, não somente no âmbito ideal mas também material, relativo à música, como observado por outros autores (TOMLINSON, 2007 DELEUZE e GUATTARI, 2008 TUGNY, 2011, dentre outros), quero sugerir que os trabalhos que analiso poderiam ter expressado mais profundamente essa temática.

Várias foram as narrativas, nesses trabalhos, que apontaram para o papel da música como operando mudanças de estado nos seres em questão, mas nem sempre esse potencial era proposto nas análises ou teoricamente levado em conta. Quando Mello (2005) propõe, a partir do discurso nativo, que as mulheres Wauja estão "dando o troco" através do ritual de iamurikuma, quando novamente reiteram a transformação das mulheres em seres hiper, seres em excesso, que são os *apapaatai*, ela de alguma forma remete toda a significação daquele ritual a uma forma de revide das mulheres em relação às atitudes dos homens que não as agradam, ou à uma quebra de reciprocidade entre homens e mulheres, operada em um tempo mitológico, e por isso sempre performatizada em tempo cronológico através dos rituais, para que seja sempre lembrado o aspecto "des-humanizante", perigoso de tal transgressão, que acaba por produzir os seres *apapaatai*. Ela coloca que o momento ritual cria condições para que homens e mulheres tratem de questões referentes à socialidade Wauja, como o namoro, o sexo, e afetos fundamentais dessa sociedade, como os sentimentos de ciúme e inveja (2005, p. 309). Mello aponta para uma perspectiva de "performance" do ritual de iamurikuma, podendo ser entendido como uma encenação dos nativos para si próprios, onde os atores podem reviver acontecimentos mítico-históricos, e nesse sentido, o mito de origem das hipermulheres possui um papel de script para o ritual, ao passo que a música, nesse contexto, serviria como roteiro, uma vez que o ritual é musical (BASSO, 1985 apud MELLO, 2005).

Contudo, considero que tal perspectiva não leva em consideração, pelo menos não profundamente, a possibilidade de no momento ritual, as mulheres Wauja realmente se transformarem em seres outros, fora da esfera do humano, e ser justamente essa extra-humanidade a experiência desejada por elas. Nesse sentido, o ritual pode ser compreendido como algo mais do que somente uma encenação dos Wauja para si mesmos, e a música pode ser compreendida como dotada de uma agência muito mais desencadeadora de mudanças de estado do que de expressão ou de estruturação dos acontecimentos rituais apenas. Ela seria mais que um roteiro. Assim, não seria a música, os próprios cantos iamurikuma, criadores de um estado alterado de excesso nas mulheres? E ainda, não seria esse estado de transformação, justamente essa indiscernibilidade de se estar entre humano e espírito, algo buscado intencionalmente pelas

mulheres, como se interessasse a elas colocarem-se nessa perspectiva? Como se lhes fosse necessário ultrapassar as fronteiras da humanidade, dissolver a humanidade (TUGNY, 2011)?

No trabalho de Rosa (2009), a música é retratada como um "veículo" através do qual operam-se transformações, inversões de gênero e sexualidade, que por sua vez provêm de relações estabelecidas entre humanos e espíritos, em um momento de transe ou incorporação. Percebo nessa perspectiva, um papel atribuído à música muito mais de comunicação, narrativa, mediação, do que realmente um papel ativo, primário nas mudanças de estado ocorridas. Nas palavras da autora, a música age como uma *expressão* de um feminino enquanto experiência não fixa a um corpo, sendo formatada por construções compartilhadas de gênero e sexualidade, como uma *narrativa* das próprias entidades espirituais, como *discurso* "gendrado" (McCLARY, 2002 apud ROSA, 2009) ou *estratégia discursiva* (grifos meus). Dessa forma, o papel de agência transformadora da música torna-se reduzido nessa visão. O que quero dizer, é que a música nessa visão parece denotar uma esfera muito ligada à expressividade, à comunicação entre corpos, e não uma relação estabelecida entre instâncias, a nível mundano ou material. Esta última concepção abarca uma relação de contaminação, de afecção, de *hecceidades* que entram em composição mútua, e não uma relação entre sujeitos determinados ou formas essenciais (DELEUZE; GUATTARI, 2008). A questão colocada é: ao contrário de uma música como expressão de corpos que se transformam, uma música que desencadeia a própria transformação, pois que se relaciona em um nível altamente íntimo, material, com as instâncias que interage.

Da mesma forma, em Silva (2000), pude perceber uma concepção bastante demarcada do papel da música mais enquanto elemento expressivo das identidades de gênero dos adolescentes, que são como que reveladas através de significados musicais generificados e práticas musicais generificadas (GREEN, 1997 apud SILVA 2000), numa visão de música enquanto esfera de representatividade. A prática musical, nessa perspectiva, é concebida como delineada por significados de feminilidade ou de masculinidade, reforçando as próprias construções de masculino e feminino. Há, em sua narrativa, nas observações das experiências dos estudantes, vários apontamentos em direção a uma esfera ativa da música na construção das identidades de gênero, contudo não é expressa uma teoria sobre música que abarque um potencial desencadeador de sexualidades. Abordei nas seções anteriores, que a música pode ser vista como sendo parte de um mundo muito mais material do que ideal. E é justamente esse estatuto que confere uma potência transformadora à música. Como observado nos relatos de Silva, a relação que as meninas estabelecem com os ídolos das músicas que escutam, é retratada como que

caracterizando a própria feminilidade, tanto que uma tal relação com os ídolos é temida pelos meninos no mesmo contexto, pois aproximar-se dessa situação os colocaria em contato com essa feminilidade e colocaria em risco o status de masculinidade que sustentam perante aos demais. A própria escuta da música considerada "feminina" é evitada por vários meninos, e isso denota um poder de interferência contido na música, não só de expressar uma certa sexualidade, mas de criá-la, ou até mesmo desestabilizá-la.

Proponho, a partir das observações realizadas, que os estudos analisados poderiam ser ainda mais enriquecidos em suas interpretações, tanto relativas às experiências musicais, quanto às de gênero, e sobre as relações estabelecidas entre essas duas instâncias, se levassem em conta teorizações a respeito da música enquanto potência criadora, ativa, da esfera participativa antes que representativa, assim como teorizações a respeito de gênero que lidem com relativizações as mais estruturais possíveis, como as desconstruções de dualismos como homem/mulher, masculino/feminino, assim como aqueles entre humano/animal, humano/máquina, ideal/material (HARAWAY, 2000).

Apesar das considerações feitas, faço a observação de que tais estudos mostram-se como visionários ao abordar as temáticas de música e gênero em relação, em meio tanto à antropologia em geral, quanto aos estudos musicológicos e em meio aos próprios estudos de gênero. As noções advindas dos vários contextos etnográficos narrados nestes estudos, como aquelas do contexto indígena, do contexto das religiões afro-brasileiras e do contexto escolar, trazem muitos elementos para cada um dos campos epistemológicos acima citados.

As concepções trazidas a partir dos estudos de Mello (2005), de infinitas possibilidades de relação entre humanos e espíritos, humanos e animais, e da própria reflexão sobre uma concepção de humanidade estendida, fazem avançar as discussões de gênero, pois ao retratarem concepções indígenas, como o perspectivismo, trazem à tona relações entre um contingente ampliado de seres, que poderiam ser incorporados nas reflexões sobre gênero ocidentais, podendo até mesmo modificar as bases sobre as quais se constroem tais compreensões, como aquelas de natureza e cultura, indivíduo e social, humano e sobrenatural.

De forma igualmente rica são as contribuições trazidas pelos estudos de Rosa (2009), para a temática de gênero, pois também relatam relações entre um contingente ampliado de seres, dentre eles humanos e entidades espirituais, colocando também em cheque dualismos ocidentais fundantes das teorias de gênero, ao passo que o trabalho de Silva (2000) tem o potencial de trazer à tona os próprios mecanismos que produzem e reproduzem tais dualismos, como os de sexo e gênero, através de práticas

relativas à educação escolar, que pode ser entendida como um ritual de iniciação na sociedade ocidental.

Tais estudos, ao relatarem experiências onde o potencial da música de operar transformações, da música enquanto instância carregada de devires, pode se fazer enxergar, pois que retratam possibilidades múltiplas de relações, afecções, identificações, dos seres que com ela entram em contato, têm muito a dizer aos estudos de musicologia. Uma concepção de música como não somente passiva, instrumental, ou representativa em meio às relações humanas pode ser vinculada a partir de tais reflexões.

Por fim, creio que a própria antropologia, em seu diálogo com a etnomusicologia, passa a lidar com uma música enquanto instância ressignificada, muito mais participante do que simbólica, e por isso mesmo, muito mais estrutural dos fenômenos retratados nas etnografias do que se faz entender quando se pensa apenas nos aspectos representativos, comunicativos da música. Além disso, as reflexões sobre gênero em uma perspectiva de humanidade ampliada trazida pelos estudos aqui revisitados, só vêm a somar o espectro de relações do qual tratam as teorias antropológicas.

Entretanto, o que considero uma das conclusões mais importantes deste trabalho, é a reflexão sobre o que permite a música quando faz uma boa aliança com os estudos de gênero. Acredito que a compreensão de uma música enquanto potência criadora, ativa, possível de afetar, desencadear processos vários, dentre eles os relativos a gênero, foi capaz não somente de reforçar, como de ampliar as concepções de gênero que lidam com uma explosão da fixidez tanto de categorias normativas, de identidades sexuais assim como dos próprios seres em si. Quando a música é concebida como possibilidade de transformação, e a concepção dos seres permite essa transformação, abarca essa possibilidade, tem-se uma interessante aliança. Quando se pensa em uma afecção ao contato com a música, entendida como carregada de afetos, devires, sejam eles humanos, animais, sobrenaturais, lida-se com uma transitoriedade de estados, uma vez que são várias as musicalidades, e várias as potencialidades carregadas. Torna-se ainda mais possível pensar-se não mais em estados fixos de ser, mas devires; não mais identidades de gênero fixas, mas *performances* de gênero; não mais em fronteiras definidas, mas em permeabilidades; não mais em representação, mas em participação, transformação concreta, não metafórica. Percebo, neste ponto, que determinadas teorias de música e gênero caminham em uma mesma direção, que é a da explosão de fronteiras, explosão de fixidez, transbordamento, indiscernibilidade.

REFERENCIAS

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir da perspectiva de gênero. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE RACISMO, XENOFOBIA E GÊNERO. Durban, África do Sul, 27-28 de agosto 2001. *Anais*... Publicado em espanhol na revista LOLA. Disponível em: <http://www.unifem.org.br/sites/700/710/00000690.pdf> Acesso em: 28 abr. 2012

CITRON, Marcia J. *Gender & the musical canon.* Urbana: University of Illinois Press, 2000.

COOPER, Sarah. *Girls! Girls! Girls!* New York: New York University Press, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs:* capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FRANCHETTO, Bruna; MONTAGNANI, Tommaso. Flûtes des hommes chants des femmes: images et relations sonores chez les Kuikuro du Haut-Xingu. In: *Gradhiva* n. 13, p. 95-111, 2011.

GREEN, Lucy. Pesquisa em sociologia da educação musical. *Revista da ABEM,* Bahia, n. 4, p. 25-35, 1997a.

______. *Music, gender, education.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997b.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Antropologia do ciborgue.* As Vertigens do Pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do "eu". In: MAUSS, M.. *Sociologia e Antropologia.* São Paulo: EPU/EDUSP, v.1, p. 207-241, 1974.

McCLARY, Susan. *Feminine endings*: music, gender, sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

MELLO, Maria Ignez C. Mello. *Iamurikuma: Música e Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu.* Tese (Doutorado em Antropologia Social). PPGAS/UFSC, Santa Catarina, 2005. Disponível em: <www.musa.ufsc.br>. Acesso em: 17 nov. 2011.

MOREIRA, Talitha Couto. *Música, Materialidade e Relações de Gênero: categorias transbordantes*. Dissertação (Mestrado em Música). PPGM/UFMG, Belo Horizonte, 2012.

RODGERS, David. A soma anômala: a questão do suplemento no xamanismo e menstruação Ikpeng. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 91-125, 2002.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE):* músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada. Tese (Doutorado em Música) – PPGM/UFBA, Salvador, 2009. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3600>. Acesso em: 17 nov. 2011.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 35-50, ago. 2004. Disponível em: <http://www.pagu.unicamp.br/node/39>. Acesso em: 17 nov. 2011.

SCOTT, Joan. W. Gênero como uma categoria útil de análise histórica. *Educação & realidade*, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 71-99, 1990.

SEGATO, Rita. *Santos e Daimones:* o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal. Brasília: Editora da UnB, 1995.

SILVA, Helena Lopes da. *Música no espaço escolar e a construção da identidade de gênero*: um estudo de caso. Dissertação (Mestrado em Música) – PPGM/UFRGS, Porto Alegre, 2000.

STRATHERN, Marilyn. Entre uma melanesianista e uma feminista. C*adernos Pagu*, Campinas, v. 8/9, p. 7-49, 1997. Disponível em: <http://www.pagu.unicamp.br/node/55>. Acesso em: 2 jun. 2012.

TOMLINSON, Gary. *The singing of the new world*: indigenous voice in the era of European contact. New York: Cambridge University Press, 2007.

TUGNY, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética tikmũ'ũn maxacali.* Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, 2(2), p. 115-144, 1996a.

__________________________. Images of nature and society in Amazonian ethnology. *Annual Review of Anthropology*, 25:179-200, 1996b.

A *performance* musical e o gênero feminino

CATARINA LEITE DOMENICI

Parafraseando Simone de Beauvoir, ninguém nasce um músico erudito, mas torna-se um[1]. O longo processo de formação de um instrumentista da música ocidental de concerto envolve não apenas o desenvolvimento de inúmeras habilidades - do domínio da leitura musical à técnica instrumental - mas também a imersão em um cultura com todos os seus traçados ideológicos. O modelo de *performance* que temos hoje, construído ao longo do século XIX, dá claros sinais de esgotamento. O abalo na crença no texto reificado trazido pela crise do formalismo e as pesquisas em *performance* como prática criativa são alguns deles. O momento de crise tem sido apontado por vários autores, incluindo Lawrence Kramer, que em *Interpreting Music*, utiliza o termo *conceptual turn to performance* como antídoto "às práticas mofadas que dão à música clássica uma má reputação – *old-fashioned art-religion, in-group complacency, arrogant connoisseurship*" (KRAMER, 2010, p. 262). Eu ainda acrescentaria "eminentemente sexista" à lista.

O ideal de fidelidade à obra que ainda norteia a ética da *performance* musical encontra um paralelo perturbador com a condição de passividade e submissão prescritas ao gênero feminino no século XIX. A concepção platônica da obra musical requer um *performer* nulo, dócil e domesticado, através do qual a obra se manifesta em sua plenitude pré-constituída, à semelhança de uma sacerdotisa de Apolo, a qual rompia o seu silêncio apenas para emprestar a sua voz ao deus. A demanda pela invisibilidade do *perfomer* foi expressa por Stravinsky na responsabilidade moral que a *performance/performer* tem em negar a sua própria presença (GOEHR, 1998, p. 142). Para Schenker, o envolvimento profundo com a arte da *performance* demanda que o *performer* submeta-se a "ficar à sombra do compositor" (SCHENKER, 2000, p. 4), numa invocação clara ao paradigma patriarcal.

Momentos de crise geram angústias e incertezas, mas também propiciam, ou melhor, demandam uma reflexão sobre os motivos que levaram ao presente estado das coisas. No âmago dessa discussão estão os

[1] A frase original de Simone de Beauvoir (apud BUTLER, 1988, p. 519) é "one is not born, but, rather, *becomes* a woman".

valores e as crenças que formaram a identidade da música ocidental de concerto e que, consequentemente, serviram para delinear os papeis de compositores e *performers*. A emergência do conceito de obra musical necessitou de um novo paradigma para a relação entre compositor e *performer*, sendo sincrônica à consolidação da burguesia como classe dominante. Por mais que a crença na autonomia da música permeie a nossa cultura, nem a música, nem as relações que se estabelecem entre seus agentes ocorrem em um vácuo sócio-cultural, como defende De Nora:

> O musical e o social não são distintos, a música não possui mais autonomia da "sociedade" do que a "sociedade" da música. De fato, o "e" em "música *e* sociedade" simplesmente sinaliza um construto que é apenas analítico, mas o qual é inapropriado no sentido naturalístico. Em vez disso, "música" e "outra coisa que não música" são co-produtivas e interpenetram-se; elas fornecem recursos para uma modelagem recíproca (De NORA, 2002, p. 25).

Portanto, para podermos vislumbrar possíveis caminhos para esse momento crítico necessitamos investigar como chegamos lá, em primeiro lugar.

O som e o corpo: inimigos da ordem

A relação entre música, gênero e sociedade é largamente explorada por Richard Leppert, em *The Sight of Sound* (1993), através da análise do corpo como um palimpsesto nas práticas musicais. A investigação de Leppert é particularmente relevante ao considerarmos que o período histórico em questão compreende a emergência e consolidação do conceito de obra musical e a estruturação das relações entre compositores e *performers* tal como conhecemos hoje. As análises iconográficas de Leppert revelam a utilização da música "erudita" como afirmação do poder sócio-político, através do controle sobre o som e sobre o corpo, constituindo-se em metáfora para a ordem social estabelecida pelas classes dominantes. Como tal, a sua identidade só poderia ser constituída em oposição às sonoridades e comportamentos das classes baixas. A espontaneidade e a corporeidade foram associadas à sonoridade "desorganizada" da música do "populacho", em franco contraste à noção de uma música organizada pela razão, cujo propósito de dominar a natureza, o som e o desejo encontra na escrita musical um símbolo de poder e prestígio desde que mantida em silêncio. A sua realização em som representa uma ameaça à autoridade patriarcal, sendo consistentemente

associada ao "gênero feminino, ao Outro, e frequentemente ao inimigo" (LEPPERT, 1993, p. 65):

> A música das classes baixas foi direta ou indiretamente teorizada como desordem, uma ameaça sonora e social *externa* [...]. A música clássica como desordem, em comparação, localizou o inimigo como uma ameaça *interna*; seus termos não eram mais a distinção de classe, mas tornaram-se a distinção de gênero dentro da classe dominante. A música era potencialmente efimininante; era uma ameaça específica à identidade masculina. E pior, quando confinada à prática feminina, a sua relação com a corporeidade e a excitação sexual era percebida como uma ameaça à autoridade dos maridos (LEPPERT, 1993, p. 7).

Pode-se dizer que a desordem era um sinônimo da união entre o corpo e o som. A necessidade de distinção entre a música clássica e a música de tradição oral confere à notação o papel de mediar a relação entre corpo e som, em um esforço que visa assegurar o controle da razão sobre o mundo natural. Contudo, na *performance*, o texto desaparece, sobrando apenas a música corporificada. Com isso, as fronteiras entre as classes sociais, colonizadores e colonizados, masculino e feminino ameaçam entrar em colapso. "Quando isso ocorre, a música lembra aos homens a natureza frágil e atrofiada do seu controle sobre o mundo" (SHEPHERD, 1996, p. 158). A garantia do controle depende, em última instância, daquele que executa a notação. Este deve preservar, através do corpo domesticado, as fronteiras entre escrita e oralidade, criador e reprodutor. Afinal, o que seria da autoridade do marido, se não houvesse a submissão e a fidelidade da esposa?

A *performance* musical como a esposa fiel e modesta

John Shepherd apresenta uma visão semelhante à de Leppert, no que se refere à relação que som e escrita estabelecem com a divisão de gêneros, acrescentando que o controle unilateral demanda o isolamento e a objetificação:

> A cultura definida pelos homens é projetada de volta à natureza; mulheres, enquanto *objetos*, são igualadas ao mundo natural ou material e, consequentemente, estão sujeitas ao controle unilateral dos homens. O controle sobre a reprodução cultural compensa a ausência da centralidade no processo biológico de reprodução, e em lugar algum esse controle é mais eficazmente exercitado do que no mapeamento e procedimentos de notação - entre os quais a música ocupa um lugar de destaque - os quais

> facilitam e restringem os processos de reprodução cultural (SHEPHERD, 1996, p. 154-155).

Shepherd vê o controle sobre os processos de reprodução cultural - entre esses, a *performance* concebida como reprodução de obras musicais - como uma forma de compensação pela "ausência de centralidade no processo biológico de reprodução". O argumento que proponho é que tal mecanismo de controle emergiu não como forma de compensação, mas justamente como construto que reflete o modelo patriarcal de reprodução biológica. Na sociedade patriarcal, a reprodução biológica é o meio de assegurar a continuidade da linhagem masculina, a qual, para ser devidamente reconhecida como tal, diz respeito apenas aos filhos concebidos dentro do matrimônio. O contrato matrimonial burguês encontra no pacto de fidelidade da esposa o mecanismo que assegura a patrilinearidade. A condição de submissão e objetificação da mulher no casamento burguês é refletida na relação que se estabelece entre compositores e *performers* no século XIX. A concepção platônica da obra musical demanda do *performer* a obediência ao texto reificado como expressão da fidelidade ao compositor, assegurando a este a ascendência sobre a música através do controle sobre do corpo do *performer*. Tal relação é prescrita pelo ideal do *Werktreue*, como aponta Goehr[2]:

> O ideal do *Werktreue* surgiu para caracterizar a nova relação entre obra e *performance*, bem como entre *performer* e compositor. *Performances* e seus *performers* eram, respectivamente, subservientes às obras e a seus compositores. A relação era mediada pela presença da notação completa e adequada. O único dever dos compositores era tornar possível ao *performer* o cumprimento do seu papel; eles tinham a responsabilidade de fazer com que suas obras fossem executáveis e faziam isso fornecendo partituras completas. Este dever correspondeu à necessidade, capturada na teoria estética, de reconciliar o abstrato (obras) com o concreto (*performances*). O dever comparável dos *performers* era demonstrar lealdade às obras dos compositores. Para certificar que suas *performances* fossem de obras específicas, *performers* tinham que obedecer o mais perfeitamente possível as partituras fornecidas pelos compositores. Assim, havia a sinonímia eficaz entre *Werktreue* e *Texttreue* no mundo musical: ser verdadeiro à obra é ser verdadeiro à partitura (GOEHR, 2007, p. 231).

---

[2] A relação entre *Werktreue* e *Texttreue* foi amplamente discutida em um artigo anterior, *His Master's Voice*: a voz do poder e o poder da voz, acessível em: <www.ufpel.edu.br/conservatorio/revista/revista.html>

A modelagem dos papéis de compositor e *performer* em seu entrelaçamento com o gênero ganha contornos mais nítidos na ameaça que o conhecimento e o corpo representam para a autoridade patriarcal. De acordo com Leppert, os homens eram encorajados a desenvolver uma relação teórica com a música, compreendendo seus aspectos científicos e estéticos através da contemplação silenciosa. A prática musical era reservada às mulheres, sendo esperado que aprendessem a tocar um instrumento (preferencialmente de teclas) como forma de entretenimento doméstico despretensioso, pois lhe era vedado desenvolver seus talentos para não competir com o seu marido aos olhos dos outros (LEPPERT, 1993, p. 67-68). Leppert ainda complementa:

> O corolário tácito ditava que mulheres não deveriam engajar-se com coisas suficientemente importantes que as tornasse um perigo para os homens, seja através da interferência em seus assuntos ou através do exercício da sua sexualidade fora dos limites rigidamente prescritos. [...] Vários autores expressaram a preocupação de que a educação musical encorajava as mulheres a ultrapassar os limites da modéstia e da deferência (LEPPERT, 1993, p. 69).

A separação entre a teoria e a prática musical de acordo com a divisão de gêneros é reproduzida na criação das disciplinas de composição e *performance* nos conservatórios de música ao longo dos séculos XIX e XX, fenômeno que perdura até os dias de hoje[3]. Enquanto o ensino atual da composição mostra uma tendência cada vez mais acentuada de afastamento da prática musical, através do não oferecimento de disciplinas de instrumento para alunos de composição nas universidades, o ensino da *performance* ainda é caracterizado pelo formato da aula individual que resiste em integrar teoria e prática. Tal integração não deve ser confundida com a aplicação verticalizada de estudos analíticos e musicológicos à *performance*, o que apenas confirmaria a condição submissa do *performer* e que já foi criticada por vários autores[4]. Ao invés disso, implicaria na criação de um ambiente propício à *construção do conhecimento* do *performer* a partir da sua condição situada e eminentemente *corporificada*. A união

---

[3] Em um estudo realizado nos conservatórios ingleses, Green (1997) identificou, na separação mente/corpo, os territórios da composição e da *performance*, com seus respectivos traçados de gênero.

[4] Entre eles, Cook (2005), Taruskin (1995) e Abbate (2001) chamaram a atenção para a expressão de autoritarismo na aplicação normativa de estudos analíticos e musicológicos na *performance*, com o intento de produzir interpretações corretas sancionadas por pesquisas acadêmicas.

entre mente e corpo configura-se na base da autonomia artística do *performer*, e vai de encontro "aos limites da modéstia e da deferência".

Dois ideais conflitantes de *performance*

Em seu livro *The Quest for Voice*, Lydia Goehr descreve dois ideais conflitantes de *performance*, cuja distinção encontra-se na presença ou na ausência de visibilidade do *performer*, a qual é percebida como resistência ou afirmação da autoridade do compositor. A *performance* orientada pelo *Werktreue* é o que Goehr denomina "a *performance* perfeita da música" (*the perfect performance of music*). Pautada pela invisibilidade do *performer* e pela estética formalista, a *performance* fundada sobre o ideal da fidelidade é a *performance* sancionada pela cultura da música ocidental de concerto. Nela, a dimensão visual da *performance* deve ser desconsiderada pela plateia e encarada como um mal necessário, devendo-se separar a essência sonora da obra do evento da *performance*. O corpo, no ideal do *Werktreue*, é um corpo disciplinado e domesticado, que cumpre o propósito de afirmar as hierarquias estabelecidas, em que a disciplina imposta ao *performer* codifica a separação entre classes sociais, compositor e *performer*, cultura e natureza, escrita e oralidade, mente e corpo, bem como entre o *performer* e o público. Um corpo que encerra o discurso oficial de uma cultura é o que Bakhtin denomina de "corpo clássico" – o corpo acabado, portador de uma verdade, monológico (RUCK, 2009, p. 11). Bakhtin associa o corpo clássico às festividades oficiais, destinadas a sancionar e reforçar a ordem estabelecida. A descrição de Bakhtin das festividades oficiais da Idade Média encontra um paralelo com o ritual da *performance* da música ocidental de concerto:

> O elo com o tempo tornou-se formal; mudanças e momentos de crise foram relegados ao passado. De fato, a festividade oficial olhava para o passado e utilizava-se do passado para consagrar o presente. Contrária às festividades mais antigas e puras, a oficial afirmava tudo que era estável, imutável, perene: a hierarquia existente, a religião existente, valores morais e políticos, normas e proibições. Era o triunfo de uma verdade já estabelecida, a verdade predominante apresentada como eterna e indisputável (BAKHTIN, 1984, p. 9).

Concertos de música clássica são rituais sérios, onde se ouve musica séria. Desde a segunda metade do século XIX, quando a prática de apresentar obras integrais suplantou o formato heterogêneo que misturava improvisações, movimentos individuais de uma obra à aparição de artistas convidados, o concerto adquiriu o caráter de reverência às obras

consagradas do "museu", como demonstração de respeito aos valores culturais que foram agregados a elas. A crise atual da música de concerto, expressa geralmente na indagação "o que acontecerá quando o público idoso não mais estiver presente?", sinaliza um descompasso entre os valores da sociedade contemporânea e a insistência em manter os valores de outrora vinculados às obras, como se parte da identidade dessas dependesse do contexto da sua *performance*.

A *performance*, no ideal do *Werktreue*, é concebida como um ato que parte do abstrato para o concreto. Assenta-se na separação entre mente e corpo e encerra uma relação conflituosa entre o corpo idealizado, concebido como um canal livre para a transmissão de um ideal abstrato, e o corpo físico, o qual precisa ser disciplinado de acordo com o ideal desta prática. Buscando a negação da corporeidade, esse processo implica na ocultação da associação entre som e movimento. A dissociação entre visão e audição, apesar de contrária ao nível fundamental da percepção humana, fornece uma base para a construção de um código de conduta, tanto para o público acostumado a frequentar concertos quanto para o *performer*, em que há uma expectativa tácita de demonstração de controle do *performer* sobre o seu corpo, coibindo expressões faciais e movimentos espontâneos. A corporeidade é vista como um subproduto da ação performática, em que tudo o que extrapola o absolutamente necessário à realização da obra deve ser evitado, ocultado ou desconsiderado, fazendo com que o *performer* solape a sua própria presença física na condição de mediador imperfeito. A negação da corporeidade na *performance* afirma uma autoridade externa, compositor/obra, reprimindo a ameaça que a presença do corpo sonoro (um corpo que é ao mesmo tempo som e visão) representa à hierarquia estabelecida.

O mecanismo para controlar e domesticar o apelo sensual do corpo sonoro está no contrato de fidelidade do *performer* que, ao negar a sua corporeidade, a um só tempo assegura a respeitabilidade da sua *performance* e confirma a autoridade do compositor. Na estética do ideal da invisibilidade, composição e *performance* estabelecem um paralelo com o casamento burguês, em que o exercício do controle requer um *performer*/esposa passivo, passível de ser moldado de acordo com os desejos e necessidades do compositor/marido. Contudo, os próprios termos morais e ideológicos impostos ao *performer*/esposa os torna incapazes de satisfazer as necessidades musicais/sexuais do compositor/marido. Se a música composta almeja transcender os limites da página para ir ao encontro do ouvinte, necessita lançar-se para o território social através do evento da *performance*, colocando em risco o controle[5].

---

[5] John Shepherd comenta sobre a ameaça do som e do feminino, através da sociabilidade, à estrutura patriarcal: "A existência da música, assim como a

Em sua análise do quadro *Listening to Schumann*[6], de Fernand Khnopff, Leppert problematiza a corporeidade do pianista em sua relação com a ouvinte:

> O corpo do músico existe como uma intrusão, uma penetração no espaço do quadro, mas também como uma desculpa - é uma necessidade desafortunada se Schumann é para ser ouvido. Schumann é assim descorporificado, ou quase, e a música é dessocializada - a sociabilidade falha quando as costas estão viradas. [...]
>
> A conexão específica entre ver a música e ouvir a música, estabelecida através da prática corporificada de fazer música com o corpo, é sabotada também. O *performer* é feito suficientemente presente apenas para nos lembrar da sua ausência, da irrelevância da sua identidade; a ouvinte, no quadro recusa-se a reconhecer a corporeidade da música, preferindo a fantasia meditativa da promessa utópica e transcendente da música. Um braço faz a música, uma mecânica acontece. Outro corpo ouve, medita, mas vira-se de costas. A "conversação" musical é a anticonversação (LEPPERT, 1993, p. 230- 232).

A união entre som e visão encarnada no corpo sonoro arrisca desviar a atenção da obra para a *performance*, deslocando a autoridade do compositor para o *performe*r. Porém, a sua negação é, em última instância, a negação da sociabilidade. Sem isso, a comunicação cessa e a música silencia[7]. Na estética da invisibilidade, a música converte-se em discurso insípido, mecânico, não comunicativo. Restrita pela obediência ao ideal de fidelidade ao texto, a música na visão formalista torna-se, nas palavras de Richard Wagner, uma prática "desumana", "sem amor", "defunta" (GOEHR, 1998, p. 41).

---

existência das mulheres, é potencialmente ameaçadora aos homens na medida em que ela (sonoramente) insiste na conexão social de mundos humanos e, como consequência, demanda implicitamente que indivíduos respondam. Quando isso ocorre, a música lembra os homens da natureza frágil e atrofiada do seu controle sobre o mundo" (SHEPHERD, 1996, p. 158).

[6] O quadro, capa do livro *The Sight of Sound*, de Richard Leppert (1993), mostra um pianista, ou melhor, o antebraço do pianista ao piano tocando Schumann; a ouvinte, uma senhora vestida de preto, está de costas para o pianista, e cobrindo o seu rosto em uma atitude meditativa.

[7] Vários autores sustentam a importância do gesto e do elemento visual da *performance* na comunicação musical. Entre eles, Correia (2007), Davidson (2012), e Davidson e Correia (2001).

Em contraste ao ideal do *Werktreue* e sua "*performance* perfeita da música", Goehr identifica a "*performance* musical perfeita" (*the perfect musical performance*), a qual, guiada pelos ideais do virtuosismo, diferencia-se da primeira pela ênfase na comunicação e no aspecto social da *performance*. A *performance* é tomada como um evento total, em que o aspecto visual e a corporeidade não são ocultados. Goehr esclarece que:

> Mesmo que o evento sonoro associado à obra permanecesse central, a *performance* musical perfeita, diferentemente da *performance* perfeita da música, tomava o evento como inseparável dos *performers* que produziam os sons, da forma e da coreografia visual dos seus movimentos musicais, e dos espaços reais ou ambientes acústicos, sociais e culturais que o moldavam (GOEHR, 1998, p. 164).

Essas características fizeram com que, no século XIX, esse ideal de *performance* fosse mais identificado com espetáculos populares do que com a elite, o que levou Goehr a comentar que "pode-se ver a mesma prática da perspectiva de um '*performing duck*' ou de um '*performing rabbit*', com a adição de que geralmente os patos mais elevados eram os que tentavam expulsar os coelhos do jogo" (GOEHR, 2007, p. xxxv). A associação entre a *performance* do *Werketreue* e a elite está em consonância com as ideias de Leppert (1993) sobre a construção da distinção entre as classes sociais, a qual partiu da ideia de prestígio como inação física e contemplação passiva em contraste à natureza corpórea e participativa da música popular. Leppert, ainda, aponta que a distinção entre público e privado torna-se uma diferença fundamental na história da música ao delimitar um espaço físico, a sala de concertos, para um grupo privilegiado, com sua respectiva música e código de comportamento.

A "*performance* musical perfeita" almeja transformar o mundano em transcendente através do ato único, drástico e efêmero da *performance* como transfiguração. A realização desse ideal alicerça-se na concretude do mundo, mais especificamente na corporeidade do *performer*, o qual se lança para fora dos limites impostos pelo corpo clássico. Bakhtin (apud GLAZENER, 2001, p. 159) contrapõe ao corpo clássico o corpo grotesco, o corpo da subversão carnavalesca que se opõe ao discurso oficial, à separação mente/corpo e ao conceito abstrato e descorporificado de significado através da valorização do aspecto temporal e efêmero da natureza humana. De acordo com Bakhtin, o corpo grotesco é um corpo aberto, não acabado, que extrapola seus próprios limites:

> O corpo não é separado do mundo por fronteiras claramente definidas; é misturado com o mundo, com animais, com objetos. É cósmico, representa toda a corporeidade do mundo em todos os seus elementos. É a encarnação do mundo no plano inferior absoluto, como princípio sorvedor e gerador, como corporificação do túmulo e do seio, como um campo que foi semeado e do qual novos brotos preparam-se para emergir (BAKHTIN, 1984, p. 27).

O corpo grotesco de Bakhtin é relacional e transgressor na medida em que se estende para o mundo, desafiando os limites sócio-culturais a ele impostos. A "*performance* musical perfeita", com sua ênfase na espontaneidade e na experiência imediata, encontra no corpo grotesco o seu veículo. Goehr associa essa prática aos compositores virtuoses do século XIX - Liszt, Paganini e Chopin. A proeza técnica aliada à presença do corpo sonoro é sexualmente carregada no excesso visual da corporeidade engajada com o instrumento e com a música, tornando indissociável não apenas a união entre som e visão, mas entre o *performer*, a música, o instrumento e o público. Pode-se argumentar que, para virtuosos/compositores, esse ideal de *performance* amplificava suas obras ao obliterar a separação mente/corpo, confirmando o seu status de indivíduos com poderes super-humanos. Para Leppert, "esses *performers* realizaram a união social impossível entre o público e o privado, o poder e o desejo, mas apenas como homens separados (*bracketed*) da vida cotidiana pelo seu status de *entertainers* e aberrações artísticas" (LEPPERT, 1993, p. 227). Na condição de virtuosos/compositores, esses *performers* tinham um status privilegiado para cruzar os limites entre a escrita e a oralidade, podendo negociá-las horizontalmente em um território ampliado pela dissolução do dualismo mente/corpo. Desta maneira, a *performance* torna-se a manifestação da autonomia do *performer*.

Clara Schumann, *a* esposa e *o* intérprete

Falar sobre Clara Schumann nos dias de hoje pode ser redundante e também arriscado. Nenhuma outra figura feminina no mundo da música recebeu tanta atenção de estudiosos. A complexidade de Clara ultrapassa o número de suas facetas - compositora, pianista, esposa, mãe, criança prodígio - para se entrelaçar ao contexto de um período crítico da história da música ocidental de concerto. A partir do modelo de Clara, a *performance* musical adquiriu seus traçados atuais e penso que isso justifique a insistência na sua figura. Para tanto, pretendo oferecer outro viés analítico. Consideremos a seguinte premissa: a interdependência entre o contexto de apresentação e o significado que a música representa para a sociedade. Partindo dessa premissa, podemos afirmar que a identidade da

música ocidental de concerto, tal qual constituída no século XIX, necessitou moldar o contexto de sua apresentação, de maneira a confirmar os valores essenciais à sua identidade, posto que o corpo em cena tem o poder para confirmar, refutar ou colocar esses valores em questão. Tal afirmação encontra subsídios na distinção entre os dois ideais de *performance* descritos na seção acima e no fato do formato de concerto que conhecemos hoje ter sido consolidado, a partir da segunda metade do século XIX, concomitantemente ao abandono da prática dos virtuosos, ficando esta última mais associada à noção de espetáculo e de música popular. Portanto, podemos supor que fosse crucial que a *performance* corporificasse os valores essenciais da música de concerto, ou seja, necessitava-se de um *performer* que fosse a encarnação da máxima cartesiana e do ideal de fidelidade e reverência à autoridade do compositor. Clara foi a pessoa certa, na hora certa. Sem isso, a música de concerto correria o risco de jamais estabelecer os nítidos contornos da sua identidade.

A complexidade da imbricação entre Clara e o *Werktreue* resiste à simplificação da associação entre a *performance* fundada sobre esse ideal e o gênero feminino. É claro que a relação de submissão da *performance* à composição é a sua "pedra fundamental", a qual depende do contrato de fidelidade frequentemente invocado em um contexto que sugere uma relação recíproca entre a esfera pública e a privada:

> Na Alemanha, as discussões sobre a sua arte vinham invariavelmente acompanhadas pelo termo *werktreu* [sic] (verdadeiro ao texto). Devido à sua severidade, sua lealdade a Schumann e a sua reputação íntegra, é natural assumir que ela jamais adulterava a música, como faziam outros tantos pianistas respeitados do século XIX.
>
> Contudo, mesmo a "sacerdotisa" era reconhecida por tocar rápido demais, dobrar uma oitava, ou acrescentar uma ornamentação ocasionalmente. Todavia, diferentemente de Liszt, ela nunca era culpada por adicionar efeitos para ganhar a atenção (do público). Críticos universalmente apontavam para a sua técnica magistral e seu profundo respeito e compreensão da música (REICH, 2001, p. 272).

A severidade, a integridade e a lealdade de Clara como esposa refletem-na enquanto pianista de maneira tal que o processo de reprodução biológica torna-se inextricavelmente unido ao processo de reprodução cultural[8]. Contudo, até mesmo a "sacerdotisa" comete alguns pecadilhos,

---

[8] Caines (2001, p. 30) chama, ainda, a atenção para a aplicação do termo *Werktreue* nas correspondências entre Robert e Clara, onde Clara pedia à Robert orientações

como tocar muito rápido, ou fazer o dobramento de uma oitava aqui e acolá, ou ainda improvisar alguma ornamentação. Nesse ponto, a distinção para assegurar a associação de Clara ao *Werktreue* é realizada chamando a atenção para o aspecto visual da *performance*, onde a sua postura severa, íntegra e modesta é contraposta à *performance* visualmente saturada de Liszt.

A distinção entre o virtuosismo de Clara e de Liszt, símbolos de duas práticas distintas, encontra no prazer alocado ao corpo a sua principal diferença. Mesmo que Liszt e Clara, por vezes, assumissem simultaneamente as funções de compositor e *performer* na *performance* de suas próprias obras, a distinção principal residia na corporeidade de suas *performances*, em que o corpo poderia servir como amplificação da expressão musical, unindo desejo e poder como afirmação da autonomia, ou como reafirmação da autoridade que lhe subtrai o direito ao próprio prazer, reforçando a condição de submissão. O seguinte excerto de uma crítica de jornal ilustra tal ponto de vista:

> Em geral, Clara Schumann é mais notável na *performance* de composições nas quais, do ponto de vista intelectual, há algo que mereça ser trabalhado, do que ela é na execução de peças puramente virtuosísticas ... apesar que não se possa negar que Frau Dr. Schumann também possa obter o reconhecimento como uma pura virtuose (apud REICH, 2001, p. 271).

O autor da crítica refere-se à Clara pelo nome - Clara Schumann - ao apontar o aspecto intelectual de suas interpretações (*Werktreue*), ao passo que ao associar Clara ao virtuosismo utiliza-se de um substantivo que esclarece a sua situação civil (casada), apontando para a ascendência de um marido, e de um título (Dr) que a distingue como elite intelectual. Em outras palavras, se Clara desejasse cruzar a fronteira para o território dos virtuoses, necessitaria firmar a sua autoridade em outro lugar (no marido e na elite intelectual) que não nela mesma. O uso dessas duas distinções sinaliza que o corpo de Clara não lhe pertence: enquanto força de trabalho, é dirigido à execução de interpretações fiéis intelectualmente concebidas a partir de um texto; enquanto objeto do desejo, pertence ao seu marido, Robert.

---

sobre tempo e expressão para a *performance* de suas obras. Em um artigo publicado na *Neue Zeitschrift* em 1854, Liszt (apud CAINES, 2001, p. 54-55) salienta os benefícios de um casamento entre um compositor e uma intérprete, enaltecendo a boa influência de Robert sobre Clara.

Na *performance* musical, Clara e Liszt foram os protagonistas da "guerra dos românticos", a batalha entre os conservadores formalistas (Brahms, Mendelssohn) e a nova escola germânica, representada por Wagner e Liszt. A disputa no território estético e composicional seria inócua se não incluísse a apresentação pública - o palco. Nesse contexto, a figura de Clara adquire uma dimensão maior. O seu comportamento em cena, os seus ideais e o seu treinamento somados à crítica contemporânea contribuíram para delinear o papel do intérprete que perdura até hoje.

A educação que Clara recebeu de seu pai prezava o respeito ao texto e a atitude reservada na *performance*[9]. Clara foi encorajada a cultivar um tipo de virtuosismo em que a técnica é colocada a serviço da obra/compositor, posição esposada também por Robert Schumann (CAINES, 2001, p. 27), em contraste ao virtuosismo associado a Liszt, como retratado por seu pai em seu tratado *Klavier um Gesang*: "eles (virtuosos) suam, empurram os cabelos de suas faces, flertam com o público e com eles mesmos - e, repentinamente, são tomados pelo *sentimento*" (WIECK apud CAINES, 2001, p. 26). Como professora, Clara deu continuidade ao modelo aprendido com Wieck, contribuindo para estabelecer os pilares da educação de intérpretes em consonância com a ideologia formalista. De acordo com Reich, "Clara deplorava qualquer tipo de ostentação: nenhum exagero de dinâmicas, de tempo ou mudanças de andamento, ou pedalização; nenhum truque que pudesse distrair da pureza da interpretação era permitido" (RECIH, 2001, p. 287).

Em *Clara Schumann: The (Wo)Man and Her Music,* Caines aborda as críticas de Eduard Hanslick às *performances* de Clara. Em uma crítica publicada em 1856, Hanslick salienta a "masculinidade da sua *performance*" completando que "não há nada efeminado ou tímido, nem excesso de emoção. Tudo é claro e distinto, nítido como um desenho à lápis" completando, ainda, que "[Clara] é mais bem sucedida nas peças delicadas, leves e graciosas. Mas mesmo nesse reino tipicamente feminino de emoção, observo mais um profundo entendimento do que sentimento" (HANSLICK, 1865 apud CAINES, 2001, p. 61-63). A forte associação entre o aspecto intelectual das interpretações de Clara e a austeridade de suas *performances* era consistentemente enfatizada pela crítica contemporânea (REICH, 2001, p. 255). Caines (2001, p. 45) ainda ressalta que a compostura nos gestos reservados e na corporeidade suprimida conferiam à *performance* de Clara um caráter mais "refinado ou *gentlemanly*", acrescentando que através da educação recebida de seu pai, "[Clara] aprendeu através do exemplo, um modelo masculino sendo

---

[9] Segundo Caines, "Wieck encorajava Clara a tocar tudo que está escrito da maneira como está escrito. Tudo está lá [no texto] (CAINES, 2001, p. 30). A crença de Wieck revela uma clara tendência formalista.

inscrito no seu corpo" (CAINES, 2001, p. 60). A postura de Clara no palco adequou-se *perfeitamente* à estética formalista de Hanslick. A sua proposta para uma contemplação pura da música encontrava na demonstração de controle do intelecto sobre a emoção e na corporeidade apagada na *performance* a confirmação dos seus ideais cartesianos. A música apresentada nesse contexto confirmava o triunfo da cultura sobre a natureza:

> Assim como os efeitos *físicos* da música se encontram numa relação directa com a irritabilidade doentia do sistema nervoso que lhes responde, assim aumenta a influência *moral* dos sons com a incultura do espírito e do carácter. Quanto menor a ressonância da cultura tanto mais veemente é o embate de semelhante força. C*omo se sabe, a música exerce a mais forte influência sobre os selvagens* (HANSLICK, 2011, p. 83-84).

A recepção das *performances* de Clara sugere que características atribuídas a um ou a outro gênero foram reforçadas ou apagadas com a finalidade de realizar, na esfera pública, os valores que vieram a definir a música ocidental de concerto em um processo de construção mútua da sua imagem pública e da *performance* fundada no ideal do *Werktreue*. O "corpo clássico" de Clara engendrava o discurso oficial de uma cultura construída sobre o ideal cartesiano, realizado na separação entre cultura e natureza, classes sociais, etnias e gêneros - uma música feita por homens, para homens. O seu apelido de "sacerdotisa" sintetiza *a* esposa, na submissão à autoridade do compositor, e *o* intérprete, no domínio do intelecto sobre a emoção expresso na corporeidade suprimida, em uma figura assexuada que empresta seu corpo à voz do deus. Com o compositor, a sacerdotisa representa a consumação de um matrimônio transcendental, conferindo à obra musical seu caráter eterno e atemporal removido das "impurezas" do mundo. Clara, a sacerdotisa, é a mãe da tradição fundada sobre o ideal do *Werktreue*, a qual normatiza a nossa prática até os dias de hoje.

Os ecos prolongados do gênero

A recepção de *performances* de virtuosos contemporâneos sugere que a presença do corpo sonoro tornou-se sinônimo para a recusa ao papel submisso do *performer*, mesmo quando o respeito ao texto não é absolutamente questionado. O corpo que transgride os limites impostos pela tradição desperta sentimentos de ambivalência, em que a oscilação entre amor e ódio depende, em grande parte, do gênero do *performer*. A

exibição de virtuosismo e de profundo envolvimento emocional com a música por *performers* do sexo feminino são frequentemente percebidos como ameaça à ordem estabelecida. Ninguém parece ter tido alguma objeção ao virtuosismo de Mischa Maisky, ao contrario de Jacqueline Du Pré, a qual foi muito criticada pelo que era julgado um excesso de movimentos na sua *performance*[10]. Em uma reportagem sobre virtuoses do piano no jornal *The New York Time*, a virtuosidade de Lang Lang é descrita como "hiperexpressiva", ao passo que Martha Argerich transforma-se em "mulher selvagem ao piano" - quem sabe até correndo com os lobos![11] A exibição do engajamento corporal com a música e o instrumento confere à *performance* de obras consagradas uma aura de espontaneidade e descontração, valores comumente associados à musica "popular". A demonstração pública da corporeidade é permitida apenas aos *performers* do sexo masculino. Quando se trata de *performers* do sexo feminino, a desinibição do corpo na *performance* é frequentemente percebida como uma ameaça à autoridade do compositor (autoridade patriarcal) e, portanto, tabu.

Na cena contemporânea, a violinista Nadja Salerno-Sonnenberg ilustra o preço alto que a mulher virtuose paga por transgredir os limites. No documentário de Paola di Florio, *Speaking in Strings* (1999), as frases "Ela era considerada uma menina má" e "Esta é uma mulher no auge da paixão" são ouvidas lado a lado na abertura do documentário, completadas ainda por "Você pode amarrá-la, mas ela iria provavelmente romper as cordas." Considerada (ou seria rotulada?) como uma mulher de "personalidade forte", Nadja parece despertar em seu público a mesma intensidade com que vive a sua vida e faz a sua música. Alguns a amam, outros a odeiam pelo fato de que "[ela] não é uma *performer* passiva das obras dos compositores clássicos. Ela ataca a música com uma intensidade inesquecível"[12]. Severamente criticada pela sua corporalidade na

---

[10] "As it was, Jackie's uninhibited body movements in her cello playing already provoked comment; some people objected to them as a distracting mannerism. But Jackie's physical approach to performance was completely natural do her. As Casals later remarked when defending Jackie against criticism, 'But I like it. She moves with the music'." (WILSON, 1999, p. 45).

[11] A citação completa: "Martha Argerich can be a wild woman at the piano, but who cares? She has stupefying technique and arresting musical ideas". A reportagem cita 23 virtuoses do sexo masculino e apenas três mulheres: Mitsuko Uchida, Martha Argerich e Yuja Wang. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2011/08/14/arts/music/ yuja-wang-and-kirill-gerstein-lead-a-new-piano-generation.html? pagewanted=all&_r=0>. Acesso em: abr. 2013.

[12] Comentário proferido pelo apresentador do programa de televisão norte-americano "*60 Minutes*" (In: FLORIO, 1999, 11'30").

performance, bem como pelo seu vestuário[13], Nadja teve que enfrentar (e resistir) as pressões da indústria da música, cujo objetivo era domesticar a sua expressão. Mary Lou Falcone, a agente de Nadja, comenta que "pessoas da indústria da música vieram me perguntar: você poderia fazer algo sobre os movimentos [da Nadja], suas expressões faciais e a movimentação do seu corpo na *performance*?" (FALCONE. In: FLORIO, 1999, 25'30"). A agente diz que pensou e chegou à conclusão que aquilo fazia parte da essência de Nadja, e ninguém pode mexer com a essência do artista. A pianista Leslei Stifelman, comenta que "o empreendimento da música clássica tem sido controlado por certos tipos de homens. E levará um bom tempo até que mulheres fortes possam assumir esses papéis sem serem tratadas como radicais." (STIFELMAN. In: FLORIO, 1999, 12'27").

O comentário do crítico de música Martin Bernheimer vai direto ao ponto, quando localiza a ameaça que Nadja representa à ordem estabelecida: "Ela está lutando contra o compositor, ao invés de interpretá-lo. Às vezes dá a impressão que sua enorme personalidade domina o veículo que ela está trabalhando." (BERNHEIMER. In: FLORIO, 1999, 25'20"). O caráter irrestrito da expressão musical de Nadja é a expressão da sua autonomia. A falta de "freios" culturais, tais como a demonstração do controle sobre o corpo na *performance*, aliado ao envolvimento emocional mantido a uma distancia segura, faz com que Nadja seja percebida como uma antagonista do compositor. A sua "enorme personalidade" exacerba os limites do papel do intérprete. A sua transgressão consiste de colapsar as barreiras entre o texto e o som em uma *performance* corporificada - não há como separar Nadja da música; elas tornam-se a mesma coisa. Com isso, ela põe em xeque a hierarquia entre compositor e *performer*. Na cultura da música de concerto, a virtuosidade é ao mesmo tempo objeto do desejo e ameaça. O poder que ela encerra reside em um corpo sem amarras, por isso a advertência para que ela sempre esteja "*à serviço* da obra/compositor". O virtuosismo e o engajamento emocional expressos na corporeidade do *performer* ameaçam deslocar a autoridade da mente que controla o corpo -

[13] A sua preferência por calças compridas foi duramente criticada. A discriminação também se aplica quando *performers* violam o código tradicional do vestuário. As meias vermelhas de Jean-Yves Thibaudet transformaram-se em um charme próprio do pianista - a sua *trademark*; já o minivestido que Yuja Wang usou no concerto no Hollywood Bowl, em agosto de 2011, causou uma comoção na mídia, atingindo proporções de um escândalo nacional. *Good boy; bad girl*! E para quem não acha justa a comparação entre um par de meias e um minivestido, considere-se então a *performance* de Friedrich Gulda, em Viena, completamente nu. O minivestido custou muito caro à Yuja pela repercussão negativa que causou na mídia. A nudez de Gulda foi recebida como um ato de rebeldia de um intérprete iconoclasta, acostumado a cruzar a fronteira entre o *jazz* e a música de concerto. Imagine o que aconteceria se Gabriela Montero aparecesse nua em um concerto?

texto/Homem/compositor - para o corpo na *performance* - som/Mulher/*performer.*

Performed practice versus performative practice

A afirmação de Leppert, “quando vemos imagens vitorianas nós ainda estamos olhando para nós mesmos” (LEPPERT, 1993, p. 230), é chocante, considerando-se que ainda soa tão verdadeira em pleno século XXI. É preocupante refletir sobre o impacto que atitudes tão negativas sobre o corpo do *performer* tiveram, e ainda têm, na vida de um músico “erudito”. O espartilho vitoriano pode causar bem mais que a dor física - pode sufocar a imaginação e a criatividade, e incapacitar a autonomia artística. A análise da *performance* musical pelo viés do gênero fornece uma reflexão que pode estimular o questionamento e, quiçá, a emergência de novas atitudes que desafiem o paradigma estabelecido no século XIX.

A voz do *performer* é uma metáfora contemporânea que sinaliza a mudança paradigmática da área em sua reorientação como prática criativa e eminentemente corporificada. No artigo *His Master's Voice* (DOMENICI, 2012) chamei a atenção para o aspecto relacional e corporificado da voz e expus que, no cotidiano da prática, a tradição oral possui uma relevância em igual medida ao texto na formação de *performers.* Contudo, o discurso normativo ainda resiste em reconhecer a oralidade como tal. Por outro lado, é justamente através da tradição oral que as crenças e valores associados à *performance* musical são transmitidos de geração em geração. Essa relação aparentemente paradoxal entre a concepção filosófica e a ‘*práxis* da prática’ encontra seu ponto de convergência na submissão do *performer* a uma estrutura anacrônica de poder. Tanto a tradição oral quanto o ideal de fidelidade ao texto demandam do *performer* a obediência e a conformidade ao *status quo.*

A tão falada autonomia artística e intelectual do *performer* continuará sendo apenas uma promessa até que atitudes novas e desestabilizadoras surjam, com o intuito de redefinir as relações que o *performer* estabelece com o compositor, o texto, a tradição, os estudos analíticos e musicológicos, com o seu corpo e com o público. Em *His Master's Voice* (DOMENICI, 2012), ao propor uma ética dialógica para a *performance* musical fundamentada na filosofia de Mikhail Bakhtin, pretendi reclamar para o *performer* a responsabilidade sobre o delineamento dessas relações. Em momento algum minha proposta pode ser confundida com o desrespeito ao texto ou à tradição oral, ambos essenciais ao *performer.* O ponto crucial da ética dialógica que propus reside no confronto que o *performer* estabelece entre um texto particular e suas outras versões/edições, as diferentes *performances* do(s) texto(s), os

contextos históricos da composição e das *performances*, os estudos analíticos e musicológicos, e a tradição oral a partir da sua corporeidade e do lugar situado que ele/ela ocupa. A criatividade está na tensão dialógica, nas perguntas que surgem do confronto com várias fontes. Em suma, a ética dialógica funda-se sobre a *responsibilidade*[14] do *performer* e diz respeito à *sua* maneira de elaborar respostas para as questões que o/a mobilizam, ao *seu* processo de construção de sentido em oposição à mera reprodução de significados passados.

Entretanto, tal proposta ainda esbarra na condição de *performed practice*, no sentido de que o papel do *performer* ainda reverbera os ecos prolongados de uma estrutura autoritária fundada sobre o dualismo cartesiano e as divisões de gênero. A impressão que temos é que a sua identidade social já é dada, implicando em comportamentos e modos de pensar, sentir e expressar-se pré-estabelecidos. Em sua teoria sobre a constituição dos gêneros, Judith Butler propõe que a identidade constitui-se através "da repetição estilizada de atos", criando uma ilusão permanente do gênero na qual acreditamos e sobre a qual agimos (BUTLER, 1988, p. 519-520). Para Butler,

> Se o fundamento da identidade de gênero é a repetição estilizada de atos ao longo do tempo, e não uma identidade aparentemente acabada, então as possibilidades de transformação de gênero encontram-se na relação arbitrária entre tais atos, na possibilidade de um tipo diferente de repetição, na ruptura ou na repetição subversiva daquele estilo (BUTLER, 1988, p. 520).

A prática colaborativa entre compositores e *performers* na música contemporânea representa uma ruptura com o paradigma hierárquico. Na colaboração dialógica, a negociação eminentemente horizontal entre a escrita e a oralidade desafia as fronteiras que outrora cumpriram o papel de submeter a *performance* ao texto. A negociação se dá em um território compartilhado, marcado pela influência recíproca entre composição e *performance* (Cf. DOMENICI, 2010a, 2010b, 2011a, 2011b, 2012). O estudo da prática colaborativa pode apontar caminhos para uma redefinição da *performance* e do papel do *performer* a partir do conceito de uma *performative practice*. Tal esforço não pode ser feito unilateralmente, posto que a *performance* musical é uma arte relacional definida a partir das

---

[14] O termo responsibilidade aplica-se ao compromisso ético de responder pelos seus atos (responsabilidade) e de responder ao outro (respondibilidade). Para uma discussão mais aprofundada, ver o artigo supracitado (DOMENICI, 2012).

relações que o *performer* estabelece com o texto, a tradição, o compositor e o público.

Se o velho paradigma da *performance* musical foi construído a partir das noções de submissão, fidelidade e obediência à autoridade, em uma época em que esses valores foram fortemente associados ao gênero feminino, cabe a nós a tarefa de transcender a própria noção de gênero, ao abraçar a ideia de papéis fluídos que são *delineados* a partir das próprias relações em oposição a papéis que são *dados* e *desempenhados* nessas relações[15]. Tal proposta vai de encontro à noção de uma autoridade centralizada, colocando-se em um *território de poder negociado e compartilhado* entre indivíduos responsáveis. Trata-se de um verdadeiro empreendimento coletivo para repensar e redesenhar os papéis desses agentes, suas relações e, principalmente os valores e crenças que são agregados a esses. Essa proposta implica, em última análise, em repensar o significado da música ocidental de concerto na sociedade contemporânea.

REFERENCIAS

ABBATE, Carolyn. *In search of opera*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world.* Traduzido por Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, Baltimore, v. 40, n. 4, p. 519-531, 1988.

CAINES, Jennifer R. Clara Schumann, The (wo)man and her music: an examination of nineteenth-century female virtuosity. Tese (Master of Arts, Music Criticism) – McMaster University, 2001. Disponível em: < http://digitalcommons.mcmaster.ca/opendissertations/6520/>. Acesso em: abr. 2013.

COOK, Nicholas. Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's être-temps. *Music Theory Online*, v. 11, n. 1, p. 1-10, 2005.

---

[15] Na minha experiência de colaboração com compositores por mais de vinte anos, percebo que a vinculação do gênero masculino ao papel do compositor é igualmente opressora. A identidade assim construída usurpa o direito à dúvida e reprime o processo aberto e incerto da experimentação de ideias *junto com o performer*, como se o compositor ao não saber absolutamente *tudo* o que quer na música se tornasse menos homem, um compositor emasculado. A noção que temos da autoridade do compositor está geralmente vinculada ao controle sobre a ideia, a notação, e a *performance*. Resta saber quão dispostos os compositores estariam em abdicar desse papel em favor de uma noção de responsabilidade compartilhada com o performer.

De NORA, Tia. Music into action: performing gender on the Viennese concert stage, 1790-1810. *Poetics*, v. 30, p. 19-33, 2002.

DOMENICI, Catarina. Além da notação: relações compositor-intérprete nos séculos XX e XXI. In: IX CCHLA CONHECIMENTO EM DEBATE. *Anais*... João Pessoa: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraiba, 2010a. Palestra. DVD, 60 minutos.

________. O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: XX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. *Anais*... Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010b, p. 1142-1147.

________. O pianista expandido: complexidade técnica e estilística na obra "Confini" de Paolo Cavallone. In: XXI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. *Anais*... Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2011a, p. 1197-1203.

________. Beyond notation: the oral memory of *Confini*. In: PERFORMA'11., 2011, Aveiro. *Anais*... Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011b, p. 1-14.

________. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 5, p. 65-97, 2012.

FLORIO, Paola di. *Speaking in strings*. Documentário. 1999. 73 minutos.

GLAZENER, Nancy: Dialogic subversion: Bakhtin, the novel and Gertrude Stein. In: HISCHKOP, Ken; SHEPHERD, David (Orgs.). *Bakhtin and cultural theory*. 2. ed. revisada e expandida. Manchester: Manchester University Press, 2001, p. 155-176.

GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works*. Edição revisada. Oxford: Oxford University Press, 2007.

______. *The quest for voice:* music, politics, and the limits of philosophy. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.

GREEN, Lucy. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Traduzido por Artur Morão. Covilhã: LusoSofia Press, 2011. Disponível em: <www.lusosofia.net>. Acesso em: abr. 2013.

KRAMER, Lawrence. *Interpreting music*. Berkeley: University of California Press, 2010. Kindle edition.

LEPPERT, Richard. *The sight of sound*: music, representation, and the history of the body. Berkeley: University of Califórnia Press, 1993.

McCLARY, Susan. *Feminine endings*: music, gender, & sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

REICH, Nancy B. *Clara Schumann*: the artist and the woman. Edição revisada. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

RUCK, Nora. Some historical dimensions of the "dialogical body": from Bakhtin's dialogical grotesque body to the monological body of modernity. *Psychology & Society*, v. 2 n. 1, p. 8-17, 2009.

SCHENKER, Heinrich. *The art of performance*. Edição de Heribert Esser e tradução de Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press, 2000.

SHEPHERD, John. Music and male hegemony. In: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan (Ed.). *Music and society*: the politics of composition, performance and reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

TARUSKIN, Richard. *Text and act:* essays on music and performace. New York: Oxford University Press, 1995.

WILSON, Elizabeth. *Jacqueline du Pré*: her life, her music, her legend. New York: Arcade Publishing, 1999.

Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões

LAILA ROSA

MICHAEL IYANAGA

ERIC HORA

LAURISABEL SILVA

LUCIANO MEDEIROS DE MORAES

NEILA ALCÂNTARA

SHEILA ARAÚJO

Por que epistemologias feministas?

O presente artigo discute algumas indagações e resultados de um projeto maior intitulado "Feminaria Musical ou epistemologias feministas em música no Brasil",[1] que vem sendo realizado pelo *Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros*. Este surgiu a partir da constatação da (ainda) tímida abordagem sobre relações de gênero, mulheres e música na atualidade, especificamente no campo da etnomusicologia no Brasil (LÜHNING; ROSA, 2010), e também de suas áreas afins (composição, educação musical e *performance*), sobretudo no âmbito das escolas de música.

Pretendemos, portanto, suscitar questões que emergiram a partir da referida pesquisa, que tem como objetivo geral mapear estudos recentes sobre mulheres e música no Brasil. Este considera como produção sobre

---

[1] O mesmo foi aprovado pelo Permanecer/UFBA 2012 (um programa da Pró-Reitoria de Ações Afirmativas e Assistência Estudantil da UFBA (*PROAE*) e conta com 3 bolsistas de iniciação científica, 2 mestrandas(os) em etnomusicologia, orientadas(os) da proponente e coordenadora do grupo, 1 etnomusicólogo, pesquisador colaborador e tutor da pesquisa, que coautoram o presente artigo, e ainda 2 graduandas voluntárias que entraram já no decorrer do processo, mas que têm participado ativamente dos encontros e atividades do grupo: Ellen Carvalho, cantora e instrumentista estudante do curso de Música Popular da UFBA e Laura Cardoso, violonista e compositora, estudante do curso de composição da UFBA. O referido grupo integra a linha de pesquisa Gênero, Arte e Cultura do Grupo de Pesquisa do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher (NEIM/UFBA).

mulheres e música desde as possíveis relações entre os feminismos e música e suas articulações e interseccionalidades com as questões étnico-raciais, das sexualidades sob as lentes dos estudos *queer* e da produção feminista lésbica pós-colonial latino-americana, a abordagens sobre representações de feminino na música, e também trabalhos biográficos sobre mulheres musicistas: sobre compositoras e suas obras, instrumentistas, educadoras musicais e suas obras.

Embora estejamos trabalhando com o universo urbano, não especificamos nas categorias "compositora" e "instrumentista" o gênero musical e nem o contexto de classe e raça/etnia. A pesquisa abrange tanto compositoras e instrumentistas da música de concerto ou chamada "música erudita", em sua maioria, branca, acadêmica e de classe média, como também aquelas protagonistas da música popular, sejam negras ou brancas, em relação à sexualidade, que sejam heterossexuais, lésbicas, bissexuais, e em termos geracionais, que sejam jovens, velhas ou não. Desta forma, acreditamos abordar a questão da criação musical e da composição de forma ampliada, que, amparada por aportes etnomusicológicos e antropológicos contemplaria os mais diferentes sujeitos e contextos culturais e musicais no Brasil.

Nosso interesse se debruça sobre a produção recente sobre mulheres e música de modo geral, o que sabemos, significa adotar uma grande amplitude que pode até soar ambiciosa. Logo, de antemão ressaltamos que não pretendemos de modo algum esgotar o tema e, mais uma vez assumimos que a mesma encontra-se em estágio inicial, tendo seu primeiro ano realizado e temos consciência de que, justamente pela abrangência da temática, ainda temos um longo caminho a percorrer.

Acreditamos, no entanto, que já temos alguns dados relevantes a serem apresentados e discutidos. Esperamos poder também contribuir não somente para uma produção teórica que assume falar sobre mulheres enquanto temática isolada, mas, sobretudo, esperamos poder fomentar uma reflexão a partir das lentes feministas, pós-coloniais, antirracistas e anti-lesbo/homo/transfóbicas nesta produção de conhecimento.

Acreditamos que, alcançamos esta pluralidade em busca também da descolonização de pensamento, na medida em que buscamos romper com determinadas zonas de silenciamento que se configuram numa "violência epistêmica" eurocentrada, como bem coloca Spivak (2010, p. 85). Para tanto é importante situar que concordamos com uma crítica feminista pós-colonial que refuta as colonialidades de poder e de saber. Buscamos considerar também conhecimentos e experiências de mulheres em situação periférica em relação ao conhecimento eurocentrado, como são as mulheres negras, indígenas, latino-americanas, lésbicas, dentre outras, ainda

que, em termos teóricos, diversos textos não estejam diretamente relacionados à música.

Deste modo, ressaltamos a importância da "pluralidade epistemológica", como bem pontua Claudia Pons Cardoso (2012, p. 15). Esta se refere à atuação política e intelectual das mulheres negras brasileiras, que reconhece cosmovisões e referências negro-diaspóricas que estão historicamente situadas fora do eixo hegemônico, inclusive do feminismo branco acadêmico, que, embora criticasse o patriarcado e o androcentrismo científicos, por outro, se constitui como hegemônico. O chamado feminismo hegemônico se pautou majoritariamente em referências também hegemônicas, oriundas dos grandes centros e baseadas em padrões de branquitude (SOVIK, 2009; BENTO 2002; WARE, 2004) que não consideram estas "outras falas", como as das mulheres negras brasileiras, ao generalizar questões vivenciadas pelas mulheres brancas de classe média, sem analisar o importante recorte político e teórico de gênero, raça e classe, sem falar em sexualidade, como nos apontam as feministas lésbicas latino-americanas (AQUISE, 2010; CURIEL, 2007; ANZÁLDUA, 2005).

Percebemos que certas generalizações e essencializações estiveram presentes em algumas abordagens teóricas sobre mulheres e música, tanto em algumas referências internacionais, quanto nas nacionais, sobretudo em relação à clássica questão da dicotomia "público e privado". Em sua tese de doutorado sobre a música das entidades femininas da jurema e as mulheres juremeiras num terreiro afro-brasileiro em Pernambuco, Rosa (2009, p. 44) destaca a lúcida crítica de Sueli Carneiro, quando esta toca na questão das generalizações históricas do discurso feminista branco. Segundo a autora, estas generalizações não consideraram as experiências e conhecimentos das mulheres não brancas de modo geral, sobretudo das mulheres negras no contexto diaspórico, como por exemplo, a luta pela desconstrução do mito do 'sexo frágil' e da dicotomia público e privado:

> Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas este mito, porque **nunca foram tratadas como frágeis**. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas como vendedoras, quituteiras, prostitutas, etc.; mulheres que **não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar!** Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores tarados. Hoje empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou mulatas tipo exportação (CARNEIRO, 1994, p. 190-91, grifos nossos).

A partir desta pluralidade epistemológica, tanto os estudos sobre gênero, mulheres e feminismos, quanto os estudos sobre mulheres e música têm a ganhar. Talvez no campo específico da música, da mesma forma que os estudos feministas buscaram novos caminhos analíticos para dar visibilidade às mulheres, nós (da música) tenhamos de buscar e aprofundar novos caminhos analíticos que dêem conta desta pluralidade, não legitimando um cânone feminista hegemônico, mas considerando o que já está consolidado e ampliando os horizontes epistemológicos para nossa realidade periférica do sul. Esta se configura numa das possíveis respostas para afirmar a relevância da construção de epistemologias feministas em música, que não se restringe ao recorte temático apenas, ou seja, falar sobre mulheres. Mas, sobretudo, se traduz na forma como produzimos conhecimentos sobre mulheres, sobre cultura, política e, finalmente, sobre música.

Sobre o trabalho de Elisabete Pinto a respeito de mulheres negras e trabalho doméstico, Claudia Pons Cardoso destaca-o como representativo para novos caminhos epistemológicos para a construção da história e de "outros" feminismos. Conforme Cardoso, a documentação de construções específicas e de produção de diferença desconstrói o mito de uma condição feminina universal, ampliando e pluralizando os feminismos:

> A história das mulheres negras brasileiras pode contribuir para o aprofundamento do debate dos estudos feministas sobre a relação raça e gênero a partir da diversidade das experiências das mulheres negras e, principalmente, refletir sobre o movimento feminista no Brasil que, na sua tentativa de adequar-se às tendências do feminismo norte-americano e europeu ao longo de sua história, excluiu as experiências e as marcas das diferenças de muitas mulheres, tornando periférico e deficiente o que é diferente. As múltiplas opressões, resultados de diferentes diferenças, são sub-representadas em nome da opressão de gênero tanto nos debates quanto na produção acadêmica (CARDOSO, 2008, p. 1).

Certamente podemos também nos inspirar pela abordagem que o referido trabalho propõe, assim como outros tantos produzidos por pensadoras negras, e trazer tais possibilidades para o campo musical, considerando as grandes áreas dos estudos sobre música de forma mais plural. Buscando estabelecer relações, por exemplo, entre composição e criação musical de forma ampla, educação musical e processos de transmissão musical em contextos de tradição oral, e *performance* em diversos contextos (questões que têm sido abordadas por diversos estudos etnomusicológicos). Deste modo, ampliar-se-á não somente o perfil dos sujeitos musicais envolvidos no processo, como também os seus modos particulares de produção de conhecimento sociocultural, político e

musical. E ainda, se for o caso, surgirão novas possibilidades de parceria, numa perspectiva de ação afirmativa e de protagonismo político e cultural.

Epistemologias feministas e estudos *queer* em música

É importante destacar que alguns trabalhos tornaram-se referência pelo modo que se esforçaram em buscar caminhos analíticos e discursivos alternativos feministas e *queer*. Ainda que estes tenham sido gerados, em sua maioria, a partir de uma perspectiva eurocentrada e anglófona, têm muito a contribuir para o campo dos estudos sobre mulheres e música no Brasil, assim como para os estudos sobre música e sexualidade(s). Podemos começar com a crítica ao cânone musical masculino, apontado pelas clássicas e importantes abordagens de Citron (1993) sobre a construção dos cânones musicais da música ocidental que excluem as mulheres; por McClary (1991, 1993), que tece uma crítica à chamada "música absoluta", apontando tanto para as metáforas de gênero, raça e sexualidade na sua estrutura musical, como revelando como o sistema tonal é pautado pela estrutura patriarcal sexista que reproduz narrativas de poder masculino onde o forte é sinônimo de masculino, e o fraco de feminino; por Koskoff (1991), sobre gênero, música e poder, trazendo à luz, como a *performance* musical representa um veículo de empoderamento, e como, para a mulher, está associada à sexualidade, sendo, por esta razão, controlada em alguns contextos. O referido texto foi publicado em importante coletânea sobre perspectiva internacional e transcultural sobre mulheres e música (ZAIMONT, 1991). Por Herndon (2000), sobre a abordagem dos estudos de gênero no campo da etnomusicologia, publicado também em importante coletânea sobre música e gênero em diferentes contextos culturais (MOISALA, 2000).

No Brasil, temos alguns trabalhos de referência sobre relações de gênero e música, como o livro *Santos e Daimones*, fruto da tese de doutorado em etnomusicologia de Rita Laura Segato (1995), etnomusicóloga argentina radicada no Brasil, e a primeira pesquisadora a desenvolver trabalho sobre gênero e música no Brasil, no início dos anos 1980. Sua abordagem foi pioneira também ao considerar as relações de gênero, sexualidade e música, mas também a invisibilidade lésbica no contexto de terreiro de tradição iorubá pernambucana, o Sítio de Pai Adão, e denunciou também o racismo e a invisibilidade do xangô pernambucano no contexto brasileiro. Seu artigo *Okarilé: uma toada icônica para Iemanjá* (SEGATO, 1999), consiste numa interessante análise de uma toada de iemanjá a partir da perspectiva de gênero e arquetípica deste orixá feminino.

Anos depois da publicação de Rita Segato, temos a tese de doutorado de Maria Ignez Cruz Mello (2005), sobre relações de gênero entre os Wauja, especificamente, sobre o Iamurikumã, cerimônia realizada

exclusivamente por mulheres Wauja, com repertório específico que está relacionado ao complexo das flautas, ao qual as mesmas estão interditadas. A autora publicou alguns artigos que também abordavam música e relações de gênero (2006a, 2006b) no contexto da música popular. Em um deles, onde são analisadas canções de Chico Buarque, é destacada citação de um dos seus trabalhos anteriores a respeito dos novos caminhos para se pensar as implicações das relações e de gênero no campo do musical:

> Nas últimas décadas, áreas como a musicologia e a antropologia têm apontado "novos caminhos para se pensar tanto o trajeto feminino ao longo das transformações e da consolidação de várias narrativas que permeiam a Música Ocidental, quanto as implicações que as relações de gênero têm sobre a política e a produção musical mundial" (MELLO, 2007 apud DIAS; MELLO; PIEDADE, 2008, p. 3).

A tese de Mello (2005) passou a representar também um trabalho de referência que, recentemente, foi cuidadosamente analisado por Talitha Couto Moreira (2012), em sua dissertação de mestrado em etnomusicologia, sobre relações de gênero e música no Brasil. Um trabalho teórico que analisa profundamente não só a referida tese, mas também a de ROSA (2009), assim como a dissertação de mestrado em educação musical de Helena Lopes (2000), sobre a qual falaremos mais adiante.

Em relação a artigos publicados sobre relações de gênero e música no Brasil, temos o artigo de Joana Holanda e Cristina Gerling (2005), que realizaram expressiva revisão de literatura de estudos sobre gênero e música nos anos 1990, sobretudo os textos pioneiros de autoras norte-americanas, didaticamente apontando para os meios de análise musical, numa perspectiva feminista propostos pelas mesmas.

Na seara dos estudos *queer* sobre música e produzida mais recentemente, destacamos os trabalhos de Mockus (2006, 2007), sobre a musicalidade lésbica de Pauline Oliveros e pensamentos *queer* na música country; Cusick (1994, 2006), sobre a importância de se romper com a dicotomia corpo e mente, trazendo uma teoria corporificada de identidade de gênero e desejos, assim como sua própria relação lésbica com a música; as duas já clássicas coletâneas *Queerying the Pitch*, com texto de seus organizadores Brett e Wood (2006, p. 351), sobre música *gay* e lésbica nos estudos musicológicos ocidentais e *Queerying The Popular Pitch* (WHITILEY; RYCENGA, 2006), incluindo o campo da música popular. Laferl (2005) sobre representações de gênero, raça/etnia e sexualidade na música dos anos 1920 a 60 em países caribenhos e latino-americanos. Ainda no campo da chamada "Nova Musicologia", encontramos o importante

trabalho de Ellie Hisama (2000), que destaca caminhos analíticos alternativamente feministas e antirracistas.

No Brasil, ao traduzir o importante verbete sobre música *gay* e lésbica escrito por Brett e Wood (2001), o musicólogo Carlos Palombini, que tem desenvolvido também interessantes abordagens sobre a música do funk carioca, destaca a importância e aplicabilidade dos estudos *queer* no contexto brasileiro:

> Embora seja cedo para falar da repercussão de "Música lésbica e guei" na comunidade musicológica brasileira, o trabalho de Brett e Wood será provavelmente saudado com silêncio e hostilidade: silêncio acerca do que é excessivamente novo e hostilidade ao que se perceberá como um produto norte-americano. Uma apropriação brasileira das musicologias "lésbica, guei, bissexual, intersexual e transgênero", "feminista" e "*queer*" necessitará levar em conta como (e se) estratégias de "ação afirmativa" são aplicáveis no contexto local (PALOMBINI, 2003, p. 163).

É interessante tomar essa fala de Carlos Palombini e perceber que tem ocorrido interessante apropriação dos estudos *queer* no panorama teórico brasileiro mais recente. Como exemplo, podemos citar a interessante e relevante dissertação em antropologia sobre o imaginário e a sociabilidade *gay* masculina em relação às cantoras de MPB de Rafael Noleto (2012). No seu trabalho, dialoga muito bem com os estudos *queer* e a questão de gênero e sexualidade em relação ao musical. O autor assume, ainda, uma perspectiva feminista na escrita e condução teórico-metodológica do seu trabalho, situando sua fala não somente como pesquisador, mas como cantor e compositor *gay* fã de Gal Costa, uma das "divas" protagonistas desta construção de sociabilidade *gay* que discute muito bem. E é assim que ele dialoga com seus interlocutores.

No campo da educação musical, Green (2001) é uma importante referência anglófona, ao abordar a questão do patriarcado musical. Inspirado em seu trabalho, tivemos a abordagem pioneira na área da educação musical, a dissertação de mestrado de Helena Lopes Silva (2000), sobre identidade de gênero e preferências musicais no campo escolar. Posteriormente, alguns artigos de Harue Tanaka (2008a, 2008b), sobre as relações entre gênero, música e educação no contexto do coro das Ganhadeiras de Itapuã. Na atualidade, as *Ganhadeiras* são mulheres majoritariamente negras e parte delas exerce o trabalho de lavadeiras, quituteiras, costureiras, trabalhadoras doméstica, dentre outras, ou são descendentes das chamadas *Ganhadeiras* que trabalhavam com atividades de "ganho", similares às supracitadas, ou os dois. Estas trabalhavam muitas vezes cantando cantos de trabalho, samba e outros afins. Por fim, é

importante mencionar que ainda estamos fazendo levantamentos na área da educação musical e a princípio, com base no que temos encontrado até aqui, podemos dizer que existem menos trabalhos sobre relações de gênero e música no campo da educação musical, se comparamos com as demais áreas de estudo sobre música no Brasil.

Contribuindo para a construção de uma história de mulheres na música brasileira ou por uma *reescrita* da história

Retomando a premissa feminista de conhecimento situado (HARAWAY, 1988), apresentamo-nos como um grupo heterogêneo e multirracial, majoritariamente feminino, parte heterosexual, parte lésbica/bissexual, mas também contando com a presença masculina que é também heterogênea. Parte de nós nasceu e/ou viveu em lugares diferentes do Brasil (São Paulo, Pernambuco, Pelotas e Bahia) e também dos EUA. A parte baiana do grupo também vem de lugares diferentes (desde Salvador a Vitória da Conquista, cidade do sudoeste baiano), bairros "centrais" e do subúrbio. Em relação ao nosso *background* musical e de estudos em geral, somos parte oriunda(o) da escola pública, parte da escola privada, parte atuante na música popular, parte vinda do conservatório, parte de ambos os espaços. Enfim, com histórias de vida bem diferentes, encontramo-nos em Salvador a partir do interesse comum pelo tema da pesquisa, pela etnomusicologia e estudos sobre música em geral, e pelo desejo de construirmos um espaço para poder naturalmente discutir textos e composições relativas à pesquisa, mas também nossas próprias identidades, nossos desejos e anseios musicais, nosso "lugar" em relação a tudo que viemos discutindo e trocando.

Até aqui tem sido um ano de compartilhamentos muito interessantes. E um desdobramento interessante tem sido adotar um grupo de pesquisas sobre música que *seja* musical, ou seja, que englobe o ato de fazer música como importante dinâmica do processo de reflexão teórico-artística e crítica. A pesquisa em questão envolve pessoas-artistas em parte da área da etnomusicologia, mas com diferentes trajetórias artísticas, com atuações que vão da composição e da prática de instrumentos diversos (percussão, violão, flauta, guitarra, violino, rabeca, harpa etc.) à poesia. Essa interessante miscelânea confere nossa parte artística de experimentação sonora do *Feminaria Musical* e temos sido convidadas(os) para a realização de algumas *performances* e atividades de integração em eventos diversos, enquanto grupo. Nossa ideia é de que, futuramente, possamos também realizar uma reflexão sobre nossa prática musical, que tem sido marcadamente coletiva, improvisatória e experimental.

Retomando o campo teórico de nossa proposta de *reescrita*, não podemos deixar de mencionar o conceito de gênero como importante

categoria analítica para problematizar relações de poder entre os sexos (SCOTT, 1990). Do mesmo modo, assumimos a crítica a um sujeito histórico universal masculino. Nesta, a mulher, ainda que em toda sua pluralidade, é reduzida enquanto sujeito histórico "adicional", numa dicotomia estabelecida entre a História "padrão" e aquela que considera também os seus sujeitos periféricos, tais quais as mulheres enquanto sujeitos "adicionais" a esta suposta História "padrão" (SCOTT, 1992, p. 81). Ainda sobre essa *reescrita*, desta vez em contexto brasileiro, no livro sobre a *Nova História das Mulheres no Brasil*, Carla Pinski e Joana Pedro (2012, p. 10) corroboram com as questões apontadas por Scott, referindo-se a meados da década de 1980 e início dos anos 90, quando:

> Havia poucos trabalhos e muitas lacunas a preencher. De lá para cá, tornou-se consenso que as mulheres no Brasil têm uma história, que ela pode ser escrita e que é capaz de iluminar e sofisticar a História dita Geral, ao falar também das relações sociais, raciais, etárias e de gênero, tratar do poder e abordar tanto o privado quanto o público. Houve um aumento exponencial no número de trabalhos que resultaram em artigos e livros, mestrados e doutorados por todo o Brasil, a partir das quais vimos ser possível elaborar uma síntese do porte que este livro exibe (PINSKI; PEDRO, 2012, p. 10).

É com este espírito que nos sentimos motivadas(os) a contribuir por esta *reescrita* no campo do musical, em que há uma riqueza cultural incrível no território Brasileiro e há ainda muito por se fazer. Não se trata somente de mapear o que existe, mas de estabelecer parcerias no sentido dialógico proposto por Paulo Freire (1990) e presente através de experiências de referência da etnomusicologia participativa, tais quais, a de Samuel Araújo e o grupo *Musicultura*, uma parceria com pesquisadoras(es) e moradoras do complexo Maré (ARAÚJO et al., 2006), Angela Lühning com a comunidade do Engenho Velho de Brotas de Salvador (2006) e Rosângela Tugny com os Maxakali (2006), dentre outros.

Concordando com Joan Scott de que, a partir deste esforço em pesquisar a produção mais recente de conhecimento sobre mulheres e música no Brasil, contribuímos também para uma *reescrita* desta história, pois, "as mulheres estão ao mesmo tempo adicionadas à história e provocam sua reescrita." (SCOTT, 1992, p. 76). Felizmente, a presente coletânea de artigos sobre gênero e música, por si, já representa um importante passo nesta jornada. Sendo oportuno definir "mulher" enquanto uma categoria não universal e não essencializada que, contudo, mantemos pelo fato da mesma corresponder a uma representação definida e presente na cultura. Tomamos as palavras de Pinski e Pedro (2012, p. 13) quando

ressaltam que, ao produzir uma História das mulheres, reconhecem sua pluralidade.

Na busca por esta pluralidade não somente de mulheres, mas de escritas e *reescritas*, realizamos um levantamento, que ainda está em seu estágio inicial, sobre quais tipos de abordagens teóricas têm sido adotadas e/ou produzidas para minimizar a invisibilidade feminina nas pesquisas sobre música. A ideia do projeto surgiu da necessidade de se discutir de forma crítica sobre epistemologias acerca de música e das dinâmicas nas relações de gênero, raça e etnia, classe, sexualidade e geração que situam experiências diversas dos seus sujeitos musicais, nas quais, em muitos momentos, estes sujeitos representam alteridades históricas em relação à hegemonia androcêntrica, heteronormativa e patriarcal branca (SEGATO, 2002; SOVIK, 2009; ANZALDÚA, 2005), como colocado inicialmente, ao apresentarmos o nosso lugar de fala. Buscamos trazer ainda abordagens epistemológicas politizadas e pautadas num marco teórico feminista que ressalte a visibilidade feminina e discuta as relações de gênero e poder (SCHIEBINGER, 2001), que também estão presentes no universo musical, na produção de conhecimento sobre música (WONG, 2006; SAWIN, 2002; SARKISSIAN, 1992) e sobre cultura de modo geral.

Reconhecendo esta diversidade como parte de nossas próprias identidades e trajetórias individuais que constituem o grupo *Feminaria*, assumimos nosso interesse também sobre as mais diversas estratégias culturais protagonizadas por mulheres normalmente invisibilizadas pela História da Música "Padrão". Podemos citar uma riqueza de exemplos tais quais as mulheres negras e seus protagonismos invisibilizados no carnaval soteropolitano (ARAÚJO; SANTOS; PONS, 2010); as cantoras negras enquanto "solistas dissonantes" do mercado musical (SANTHIAGO, 2009) e mesmo aquelas compositoras e cantoras de samba, como Dona Ivone Lara (BURNS, 2009); as compositoras e cantoras nordestinas em relação ao mercado musical hegemônico do eixo Rio-São Paulo, como Anastácia (FERREIRA; DIAS, 2011)[2]; a participação ativa de jovens mulheres no movimento Hip Hop soteropolitano, bem abordado por Rebeca Freire (2010) ou, de outro lado, as cantoras de axé (SANTANNA, 2009). Podemos mencionar, ainda, estudos que abordem o protagonismo acadêmico de mulheres invisibilizadas pela sociedade. Podemos citar, neste caso, as doutorandas indígenas Maya da Guatemala (TASSINARI; GROSSI; GARCÍA, 2010).

Raça e etnia correspondem a categorias analíticas fundamentais para uma postura teórica antirracista como classicamente nos coloca o autor Franz Fanon (2008), em sua abordagem pós-colonial escrita ainda nos

---

[2] ROSA (2011) publicou resenha sobre o referido livro.

anos 1940 e atual até os dias de hoje, quando aborda a problemática das relações raciais. Décadas depois, o campo da música passa a discutir a questão racial, como no clássico livro de Ronald Radano e Philip Bohlman (2000) sobre as "imaginações raciais" em música. Diversas feministas e militantes do movimento de mulheres negras teorizaram sobre gênero, raça e as relações raciais a partir da experiência das mulheres negras (GONZALEZ, 1984; AZERÊDO, 1994; BAIRROS, 1995) assim como, por outro lado, como se configura a branquitude brasileira (BENTO, 2002. SOVIK, 2009. WARE, 2004) que não abre mão de seus privilégios para discutir sobre as desigualdades sócio-raciais brasileiras e a própria desigualdade entre as mulheres no país. As questões da "diferença" e das especificidades das experiências das mulheres são, portanto, imperativas (MIDDLETON, 2000). Assim como a questão geracional, que segundo Alda Motta (2010) ainda é negligenciada, inclusive pelos estudos sobre mulheres, gênero e feminismo.

O "passo a passo" da pesquisa[3]

A fim de levantar/atualizar mais bibliografias e experiências sobre as temáticas de gênero e de música, vem sendo realizado um levantamento bibliográfico geral que resulta numa primeira amostragem. Esta considera, em parte, trabalhos acadêmicos (dissertações e teses) dos últimos 5 anos (2007-2011)[4], em parte anais de congressos das três maiores associações brasileiras voltadas para o estudo e divulgação de pesquisa sobre música no Brasil - ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia), ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical) e ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música). Também consideramos o site da SciELO (*Scientific Electronic Library Online*), o portal de periódicos da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), o Banco Digital de Dissertações e Teses (BDTD) das universidades federais do Brasil, e artigos de periódicos, tanto das universidades federais, como das associações musicais - a começar pelas *Ictus* (do programa de Pós-Graduação em Música da UFBA), além da *Revista Estudos Feministas* (REF), a *Revista Música e Cultura* (ABET), *Em Pauta* (UFRGS), *Per Musi* (UFMG), *Revista Brasileira de Música* (UFRJ) e

---

[3] Todos os trabalhos citados nesta parte constam nos anexos, juntamente com os demais, em tabelas que construímos numa primeira tentativa de classificação por área temática.

[4] Embora alguns títulos publicados em 2012 tenham sido adicionados aqui no decorrer da discussão, como a pesquisa teve início no primeiro semestre de 2012, optamos por priorizar os 5 anos anteriores.

CLAVES (UFPB), dentre outras. A seguir, discutiremos o passo a passo de nosso levantamento.

Banco digital de dissertações e teses (BDTD)

Inicialmente, foram selecionadas algumas universidades brasileiras com programa de pós-graduação em música (UFBA, UFPE, UFPB, UFMG, UFRJ, UNESP, UNICAMP e USP). A partir daí consultou-se os bancos de dados de teses e dissertações (BDTD) dessas instituições de ensino, utilizando uma serie de palavras-chaves relacionadas ao universo das musicistas, por exemplo: música, gêneros musicais, popular, samba, *performance*, feminino, mulheres, compositora, musicista, instrumentista. Estas palavras funcionaram como filtros. Uma realidade observada nesse processo diz respeito ao resultado alcançado quando lançamos no banco de dados alguma das palavras-chaves acima sugeridas. Muitos trabalhos que apareceram no quadro total dos registros não apresentavam aproximação com o tema proposto.

Os dados obtidos na UFMG totalizam 770 registros, e deste total, 5 têm aproximação com a temática proposta. Estes trabalhos encontrados trazem contribuições importantes a respeito do universo musical e, principalmente, evidenciam o protagonismo feminino em produções como: mulheres no hip-hop, de Camila do Carmo Said; a obra da compositora Eunice Katunda, de Melina de Lima Peixoto; a análise de oito canções de câmara da compositora Helza Camêu, de Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra; o estudo da construção discursiva das personagens femininas em canções buarquianas, de Janaina de Assis Rufino; e a análise de obra para clarineta solo com eletrônica ao vivo da compositora Ana Cristina e Silvio Ferraz, de Flávio F. da Silva.

Já os dados filtrados na UFPE totalizam 2.121 registros e desse quantitativo 2 produções abordam questões de gênero - uma no contexto dos afoxés de culto Nagô, de Ester Monteiro de Souza, e a outra no contexto do Maracatunação pernambucana, de Jailma Maria Oliveira. No acervo da UFBA havia um obstáculo a ser transposto, já que algumas pesquisas não foram digitalizadas e isso dificultava o acesso imediato ao trabalho desejado. Como resultado dessa consulta surgiram 945 trabalhos e somente 4 deles foram incorporados, pois em seu conteúdo problematizavam a *performance*, como ocorre com o trabalho sobre as representações de gênero nos pagodes baianos, de Clebemilton Nascimento; sobre o sucesso de estrelas femininas no carnaval de Salvador, de Marilda Santanna; representações de feminino no repertório das entidades femininas da jurema em Pernambuco, de Laila Rosa e sobre o conto de Oyá no candomblé Keto, de Sara Jane Silva. Ainda no Nordeste observou-se, na UFPB, um montante de 2.273 registros e desse total 4 dados

foram aproveitados - são elas, a análise lexico-gramátical da representação do feminino em letras de forró eletrônico, de Claúdia Caminha Lopes Rodrigues; Cecília Meireles, de Jaqueline Aristides Pereira; Percepção de notas musicais após a ingestão moderada de etanol por homens e mulheres, de Jadilson Avelino Silva; sobre análise das justificativas sobre profissões socialmente adequadas para homens e mulheres, de Raquel Pereira Melo.

Buscando dados em outras instituições chegou-se ao banco de dados da UFRJ e nele foram localizados 294 registros, sendo que 1 pesquisa, de Sâmara Rodrigues de Ataíde, enfatizava o resgate do canto das lavandeiras. Ficando evidente o campo fecundo a ser pesquisado e agora analisando as universidades paulistas, a priori a USP, verificou-se um quantitativo de 1.559, com aproveitamento real de 2 produções. Em uma dessas pesquisas, de Dalila Vasconcellos de Carvalho, é relatada a trajetória de duas musicistas brasileiras: Helza Camêu (pianista, compositora e musicóloga) e Joanídia Sodré (pianista, regente e ex-diretora da escola nacional de música). Ambas foram exemplos de mulheres, que criaram novos valores e sentimentos que permitiram transitar entre profissões masculinas e femininas. Já na outra pesquisa, de Francisca Helena Marques, traz informações a respeito da *performance*, do ritual e do musical durante a Festa da Boa Morte. Já no banco de dados da UNICAMP recuperamos um total de 458 produções acadêmicas. Deste total, consideramos 1 registro, de Alexandra Van Leeuwen, sobre a importância da cantora Joaquina Lapinha, uma soprano que viveu no período colonial brasileiro e deixou grandes contribuições para a cena dramática à época.

A última universidade investigada até aqui foi a UNESP. Na mesma encontramos 350 registros no total, porém somente 1 trabalho estava diretamente relacionado ao universo feminino e musical. A pesquisa de Carla Crevelante Marcilio aborda a trajetória da compositora Chiquinha Gonzaga e a sua ligação com o estilo musical maxixe, demonstrando como ela contribuiu para a popularização deste ritmo. Este estudo também ajudou a divulgar essa grande mulher e personalidade brasileira, que ultrapassou vários obstáculos na sua profissão e na vida, deixando uma herança musical muito significativa.

Ao finalizar as consultas às BDTD das universidades, constatou-se que a maioria dos trabalhos com enfoque sobre música e relações de gênero, mulheres musicistas e questões afins, são produções também realizadas por pesquisadoras que estão contribuindo para a mudança deste quadro de invisibilidade. É latente a constatação de que a produção musical acadêmica ainda é insuficiente, quando se trata de pesquisas com o recorte em questão.

Periódicos

Até aqui, a pesquisa contemplou as seguintes revistas científicas relacionadas à música: *Ictus*, *Clave*, *Per Musi*, *Música e Cultura* da ABET e *Opus* da ANNPOM. Foram investigados os trabalhos que contribuem para a temática abordada, entendendo que é todo aquele que tenha a proposta de relacionar a figura feminina com as atividades musicais.

O demonstrativo do material coletado nas Revistas científicas corresponde a dois artigos na *Ictus*, um da autora Simone Braga e o outro dos autores Moises Mendes e Pablo Blanco que tratam de *performance*/ técnica na execução instrumental e de educação musical e seus aspectos institucionais, respectivamente; na *Claves* encontrou-se um artigo do autor Pedro Persone, que trata de *performance* e catalogação de acervo musical; na *Per Musi*, um artigo dos autores Alexandra van Leeuwen e Edmundo Hora, que trata de *performance*, aspectos sociais e musicais dos teatros do Rio de Janeiro.

As buscas desses trabalhos foram realizadas através da internet, acessando os endereços eletrônicos (*sites*) das principais entidades e instituições da área de música. Apesar de termos delimitado o período de pesquisa entre os anos de 2007 a 2011, há casos em que encontramos exceções. Houve algumas situações em que artigos ou documentos publicados e relacionados não foram encontrados durante o referido período, como nos casos das revistas *Música e Cultura* da ABET e *Opus* da ANNPOM.

Essa pesquisa parcial nos traz dados importantes, que revelam quantitativamente os trabalhos que são produzidos no Brasil e também as abordagens temáticas tratadas nos mesmos. Os impactos causados política e socialmente por cada pesquisa em questão nos conduzem a outra maneira de avaliar qualitativamente as mesmas que, muitas vezes, ficam restritas aos meios acadêmicos. Ainda assim, consideramos pertinente o esforço dessas(es) autoras(es) em registrar e ampliar os espaços de ação das mulheres nas diversas atividades e contextos musicais, tornando-as visíveis aos olhares, fazendo desvelar a sua participação na construção dos paradigmas da nossa sociedade como um agente efetivo de transformação também através da música.

Anais

Nesta parte da investigação, analisamos diversos anais de encontros nacionais e regionais promovidos no período de 2007 a 2012 pelas instituições ABET, ANPPOM e ABEM, além dos artigos publicados na *Revista Estudos Feministas*. Para a seleção dos artigos, as seguintes

"palavras-chave" foram definidas anteriormente: mulheres, feminismo, compositoras, gênero, raça, geração, religião, etnia e outros.

No portal ABET, por exemplo, podemos observar, a partir do ano de 2008, uma média crescente no que se refere ao assunto por nós pesquisado, principalmente nos encontros nacionais. É importante, também, considerar que desde 2006 o assunto já estava sendo discutido em encontros, como é o caso do artigo *Da Jurema ao candomblé: musica e gênero em trânsito no terreiro da nação Xambá*, de Laila Rosa. Em 2008 três artigos diretamente ligados à nossa pesquisa também foram encontrados, o artigo sobre o samba no feminino, de Rodrigo Cantos Savelli Gomes; o artigo sobre samba e relações de gênero em Santa Catarina, deste mesmo autor em co-autoria com Maria Ignez Cruz Mello e Acácio Tadeu Camargo Piedade; e o artigo *Epistemologias feministas e teorias queer na etnomusicologia: repensando musicas e performances no culto de Jurema*, de Laila Rosa.

Quanto à ABEM, nota-se que desde 2007 vem aproximando mais o seu público para as discussões sobre os assuntos pesquisados. Constatamos algumas publicações nos anais ao longo dos anos pesquisados. Estas correspondem ao número total de doze achados relacionados aos estudos musicais, como os trabalhos de Inês de Almeida, que publicou sobre a correspondência entre Liddy Chiaffarelli e o escritor Mário de Andrade entre os anos de 1937 e 1945, como modelos pedagógicos musicais; Aruna Correa, com o levantamento de dados num projeto de música para bebês; Paula Pecker relata a experiência do projeto música para bebês e as contribuições de Jean Piaget e Ester Beyer para a educação musical infantil; Harue Tanaka-Sorrentino, com dois trabalhos que analisam o processo educativo musical desenvolvido pelo coro das ganhadeiras de Itapuã, gênero, música e contexto não-formal; Lucia Helena Teixeira e Adriano Maciel com aulas de música na penitenciária feminina; Jaqueline Marques, que pretende levantar os tipos de experiências musicais que estão nas lembranças das idosas; Angelita Broock, Roseane Mota e Luan Souza com o relato de experiência de musicalização infantil utilizando a obra O Circo de Alda Oliveira; Evandro Neto e Márcia Eller contribuem com a temática no campo da educação musical e ambiental por meio das canções de Cecília Cavalieri França; Evandro Neto, Márcia Eller, Amadeu Logarezzi e Haidee Torres, partindo de canções da educadora e compositora Cecília Cavalieri França, que agrega atributos ambientais à educação musical; e também Cristine Branco, sobre a aplicabilidade do método de Teoria Musical de Esther Scliar.

No caso dos Anais da ANPPOM, não foram encontradas produções acerca do nosso tema neste período. No geral, em nosso

levantamento percebemos que, apesar de ter existido um crescimento nos últimos 5 anos, as discussões ainda se revelam tímidas.

Portal CAPES

Dentro do Portal de Periódicos da CAPES, que engloba um grande número de livros e periódicos de diversas áreas do conhecimento, foram realizadas diversas buscas combinando palavras como "música", "mulheres", "relações de gênero", "feminino" e "feminismo", com enfoque em publicações brasileiras. Após a obtenção dos resultados numéricos, exercemos um filtro macro sobre estes, de modo a concentrar interesse em títulos que, de fato, tivessem os temas de destaque aliados com o propósito de nosso levantamento. As buscas se concentraram nas seções de "livros" e "artigos".

No primeiro momento, a busca pela palavra "música" trouxe um resultado de 7312 artigos e 25 livros. O termo "feminino" buscado isoladamente trouxe um resultado de 8 livros e 6871 artigos, enquanto que a combinação entre ambos os termos resultou em 108 artigos e nenhum livro. Mudando o foco para os termos "música" e "mulheres", foram encontrados 215 artigos e apenas um livro. Buscando por "música" e "feminismo", obtivemos 94 artigos e nenhum livro. Por fim, a busca por "relações de gênero" e "música" resultou em 89 artigos e, novamente, em nenhum livro.

A partir de uma observação mais cuidadosa sobre os resumos e eixos temáticos dos livros encontrados, constatamos que havia apenas um título de relevância para o propósito da pesquisa, levando-se em conta a recorrência deste em duas das buscas realizadas. Porém, se tratava de uma publicação portuguesa, não correspondendo, portanto, ao propósito deste levantamento.

Sobre os artigos encontrados, filtrando as recorrências e observando cuidadosamente os conteúdos oferecidos, encontramos 6 títulos, sendo 3 destes de publicações nacionais. "De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil", de Simone Osthoff, aborda o protagonismo das mulheres em trabalhos pioneiros em arte e tecnologia no Brasil. "Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930)", de Vanda Freire e Angela Portella, fornece algumas conclusões sobre estudo realizado pelas autoras na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) sobre estas mulheres no período de transição entre os séculos XIX e XX. "Vem cá, mulata!", de Antônio Lopes Herculano,

trata da representação da "mulata" por corpos mestiços no contexto do teatro musical do Rio de Janeiro no início do século XX, em uma óptica ligada a questões de gênero, raça e classe.

A temática das relações de gênero e das epistemologias feministas teve ocorrência bastante tímida no corpo dos títulos do Portal de Periódicos CAPES, de maneira geral. Os trabalhos encontrados e aqui expostos representam vozes ainda dispersas no processo de desconstrução de conceitos gerados por metáforas que colocam as mulheres em posição subalternas.

SCIELO

Em busca empreendida no Scielo[5], portal que abriga uma coleção de artigos e periódicos brasileiros, foram encontrados os dados que seguem.

Utilizando os filtros "música e mulheres" e "música e estudos feministas" nenhuma publicação foi encontrada. Em outro momento, fazendo uso do filtro "música e estudos de gênero", foi encontrado um artigo, escrito pela pesquisadora Susanne Cusick, traduzido por Silvana Scarinci, que discute relações de gênero e suas implicações na cultura musical do período barroco europeu. O mesmo apareceu também quanto foi utilizado o filtro "música".

A pesquisa feita através do filtro "música" resultou nos seguintes números: entre os 180 artigos pesquisados, produzidos entre 2007 e 2011, foram encontrados 25 específicos da área de música (educação musical, execução musical, história da música, composição, sociologia e música, etnomusicologia, musicologia) escritos por mulheres ou com a participação destas. Compreendendo os anos de 2007 a 2011, foi encontrado 1 artigo que utiliza a produção de uma mulher para análise de aspectos culturais e históricos. Trata-se do texto "Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira", escrito por Rachel Rua Baptista Bakke. Nele, a autora busca entender o uso de características dos cultos afro- brasileiro - candomblé e umbanda - na produção musical da cantora. Para tanto, a pesquisadora também analisou sua *perfomance* em entrevistas, em fotos em revistas, em encartes e capas de disco e nos shows.

Por fim, a *Revista Estudos Feministas* vem há muito tempo chamando a atenção e promovendo importantes contribuições para o debate em torno do universo feminino. Contudo, nenhuma ocorrência foi encontrada no que diz respeito à "mulher e música no Brasil".

---

[5] Acessível em <http://www.scielo.br>

Considerações finais: compilando e desejando ainda mais as *reescritas*

Afinal, o que é que os dados nos mostram? Sem dúvida, estes oferecem uma forte indicação de que há uma grande lacuna em relação à produção sobre música e mulheres no Brasil. Porém, ao invés de lamentar este tamanho vazio acadêmico, partimos para uma análise mais, digamos, otimista. Pois, focar naquilo que não existe certamente diminuiria o valor da produção acadêmica sobre música e mulheres, que, por sua vez, tem sido rica e expansiva. Decerto, uma resenha que explicasse o conteúdo de cada texto, assim como os pontos de vista e as conclusões gerais, seria de grande interesse. Porém, devido ao enfoque do presente ensaio, restringimo-nos a uma apresentação das "tendências gerais" dos últimos cinco anos (2007-2011) de produção acadêmica sobre música e mulheres.

Através de uma análise prévia de todo o corpus de produção, contemplando um universo de 46 publicações, pudemos identificar quatro categorias abrangentes de enfoque: (1) Corpo e *performance*; (2) Mulheres e relações de gênero - relações de poder, discursos feministas e/ou as construções de gênero; (3) Composição e mulheres - compositoras e/ou as suas composições; e (4) Educação musical e mulheres - transmissão e aprendizagem musicais e mulheres. De acordo com o conteúdo das escritas e a fonte da publicação, foi possível deduzir que as primeiras duas categorias representam produções do campo da etnomusicologia, a terceira constitui categoria da área de composição e musicologia e a quarta, categoria da educação musical.

Ressaltamos que estas categorias são, além de subjetivas, confluentes e fluidas. Isto é, os assuntos abordados nos diversos textos não necessariamente se restringem a uma só destas quatro categorias. Por exemplo, um texto que aborda o corpo e *performance* muitas vezes também se insere nas relações de gênero ou educação musical. Mas este fato não lhe tira o enfoque principal, qualquer que seja. Desta forma, identificamos em cada texto a sua temática geral, para incluí-la dentre uma das quatro categorias supracitadas. Cabe frisar que, devido ao número relativamente pequeno de trabalhos e a subjetividade das categorias, não pretendemos apresentar uma análise estatística, mas sim representativa das tendências gerais da produção acadêmica recente sobre música e mulheres (Gráfico 1).

De acordo com o Gráfico 1, apreendemos que a maioria dos trabalhos sobre música e mulher no Brasil abordam a questão da "Relação de gênero", embora "Educação musical" e "Corpo e Performance" ocupem o segundo lugar. Por último, vemos a questão de "Composição". No Gráfico 2, mostramos a distribuição destas categorias por ano.

Gráfico 1. Distribuição proporcional das tendências temáticas, por categoria, dos trabalhos relacionados à música e mulheres no Brasil (2007-2011).
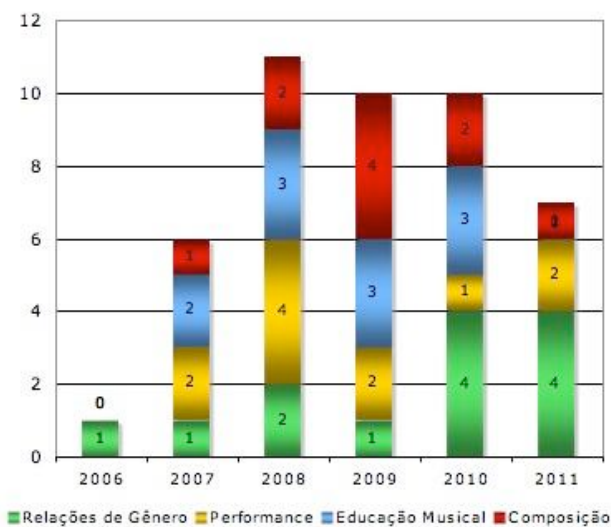
Gráfico 2. Distribuição por ano da produção acadêmica sobre música e mulheres (2007-2011). Cada coluna indica a proporção (e número)

dos trabalhos por tema geral.

É difícil perceber qualquer tendência geral no Gráfico 2. Além disso, a distribuição de trabalhos por categoria também demonstra uma irregularidade. Ou seja, não há nenhuma aparente inclinação *geral* ao feminismo desta produção acadêmica. Este fato nos sugere que a maior ou menor número de trabalhos sobre música e mulheres no Brasil se deve ao desempenho de autores/as individuais e não a uma mudança epistemológica geral, como observou Elizabeth Travassos (2003), por exemplo, em relação a novos "rumos" da etnomusicologia brasileira já no início do século XXI. Portanto, o motivo de ter uma maioria de trabalhos em 2008 lidando com o tema "Corpo e *performance*" apenas comunica-nos que havia mais pesquisadores/as, quiçá feministas, com produção acadêmica neste ano.

Apresentamos, no Gráfico 3, em quais das três fontes a maioria dos trabalhos se localiza.
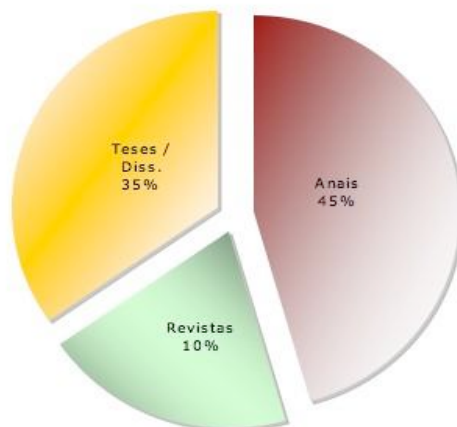
Gráfico 3. Distribuição proporcional entre as três fontes: Anais, Teses e Dissertações e Revistas.

A maioria (45%) da produção encontra-se publicada em anais de eventos, seguida por 35% de publicações em dissertações e teses e apenas 10% em revistas. Embora sejam significativos, estes dados são difíceis de interpretar. Por exemplo, será que o baixo número de publicações em revistas fala mais sobre os editores de revista, que não teriam tanto interesse na questão de gênero, ou sobre os autores que estariam satisfeitos

com publicações em anais e acabam não submetendo artigos para publicação em revista? Por outro lado, o respectivo alto número de publicações em anais parece ser devido à publicação de múltiplos textos pelo(a) mesmo(a) autor(a) e, portanto, na sua grande maioria, lidam com o mesmo assunto. Portanto, o número maior de publicações em anais em comparação com um número de dissertações e teses não seria necessariamente um sinal de que há mais diversidade temática nos anais que nas teses e dissertações. Independente destas dúvidas, podemos constatar que a porcentagem total de trabalhos sobre a música e mulheres é maior dentro o universo dos anais do que em qualquer outra fonte.

Por último, oferecemos o Gráfico 4, que mostra a distribuição, por campo, da produção acadêmica no Brasil sobre música e mulheres.
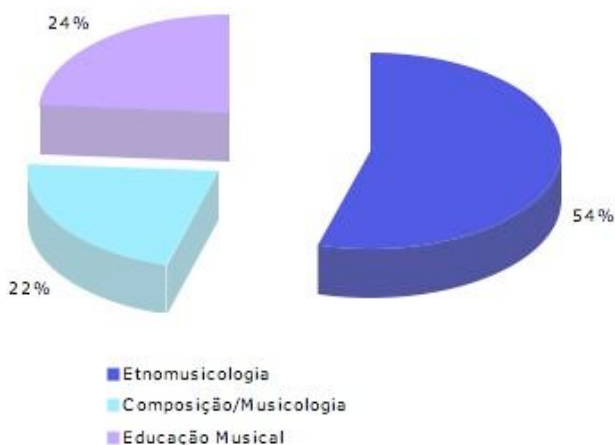
Gráfico 4. Distribuição da produção acadêmica no Brasil sobre música e mulheres (2007-2011).

Vê-se que a grande maioria dos trabalhos do nosso universo de pesquisa, alcançando 54%, é feita na área de etnomusicologia, enquanto a produção nas áreas de composição/ musicologia e educação musical é relativamente próxima. Postulamos que este fato se deve à relação íntima que a etnomusicologia tem com os discursos e trabalhos das ciências sociais, um campo que tem uma tradição já consolidada, pelo menos desde

a década de 1970, que atende a questões de gênero, além das de classe e raça/ etnia. Embora seja importante destacar que trabalhos pioneiros anteriormente discutidos foram publicados nas áreas de musicologia e *performance* ainda nos anos 1990.

Estes dados oferecem outras oportunidades que não investigaremos aqui. Poderíamos perguntar, por exemplo, quais são as orientações teóricas de cada texto? Como comparariam as bibliografias? Será que são todos guiados por um olhar explicitamente feminista? Será que os mesmos dialogam com os estudos pós-coloniais? E até que ponto isso faria diferença nas conclusões gerais de cada um? No momento, deixamos as perguntas para um projeto futuro. Por enquanto resta-nos ressaltar que, embora se careça de trabalhos sobre música e mulheres no Brasil, existem trabalhos interessantes e valiosos a esta área de estudo. Como será que um levantamento semelhante sobre "música e homens" compararia com o nosso? Seria que teria tão pouca produção sobre compositores e composições? E num estudo que focasse "homens", qual seria o assunto de maior destaque? Certamente tais observações exporiam as abordagens teóricas e bases epistemológicas do estudo da música no Brasil.

Por fim, através desta exposição de dados e reflexões de uma pesquisa ainda inicial, esperamos já poder instigar novos trabalhos, novas *reescritas* sobre relações de gênero, mulheres e música no Brasil. Esperamos que estas possíveis *reescritas* sejam abertas para dialogar com as epistemologias pós-coloniais e especificidades das questões étnico-raciais, das sexualidades plurais, de classe, das desigualdades sociais e também das geracionais. Consideramos que todas são questões que, além de terem estreita relação com o musical, são extremamente atuais, e teórica e politicamente de suma importância.

REFERENCIAS

ANZÁLDUA, Glória. La conciencia mestiza / Rumo a uma nova consciência. Tradução de Ana Cecília Acioli Lima. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, UFSC, v. 13, n. 3, p. 704-719, dez. 2005.

AQUISE, Norma Mogrovejo. Algunos aportes del lesbofeminismo al feminismo latinoamericano. In: MIÑOSO, Yuderkys Espinosa (Org.). *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano*. v. 1. Buenos Aires: En La Frontera, 2010. p. 161-172.

ARAÚJO, Rosângela; SANTOS, Ceres; PONS, Cláudia (Org.). C*arnaval no feminino*. Salvador: SEPROMI, 2010.

ARAÚJO, Samuel et al. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. *Revista Transcultural de Música: Transcultural Music Review*, v. 10, p. 1-28, 2006.

AZERÊDO, Sandra. Teorizando sobre gênero e relações raciais. *Revista Estudos Feministas*, número especial, p. 203-216, 1994.

BAIRROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. *Revista Estudos Feministas*, v. 3, n. 2, p. 458-463, 1995.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray Carone; BENTO, Maria Aparecida Silva (Org.). *Psicologia social do racismo*: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 25-58.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth. Lesbian and Gay Music. In: BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (Orgs.). *Queering the pitch:* the new gay and lesbian musicology. 2. ed. New York: Routledge, 2006. p. 351-389.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth. Gay and lesbian music. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (Orgs.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: abr. 2013.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (Orgs.). *Queering the pitch:* the new gay and lesbian musicology. 2 ed. New York: Routledge, 2006.

BRITTO DA MOTTA, Alda. Revisitando o par relutante. In: ALVES, Ívia Alves; SCHEFLER, Maria de Lourdes (Org.). *Travessias de gênero na perspectiva feminista*. v. 1. Salvador: NEIM, 2010. p. 110-125.

CARDOSO, Cláudia Pons. *Outras falas:* feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre mulheres, gênero e feminismo). PPGNEIM, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

______. História das mulheres negras e pensamento feminista negro: algumas reflexões. In: VIII SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO. *Anais*... Florianópolis, 2008. Disponível em: < http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Claudia_Pons_Cardoso_69.pdf > Acesso em abr. 2013.

CARNEIRO, Sueli. Identidade feminina. In: SAFFIOTI, Heleieth; MUÑOZ-VARGAS, Monica (Orgs.). *Mulher brasileira é assim*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994. p. 187-194.

CURIEL, Ochy. Crítica poscolonial desde las practicas políticas del feminismo antirracista. *Nómadas*, Universidad Central, Colombia, n. 26, p. 92-101, abr. 2007.

CUSICK, Suzanne. On a lesbian relationship with music: a serious effort not to think straight. In: BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (Orgs.). *Queering the pitch:* the new gay and lesbian musicology. 2 ed. New York: Routledge, 2006. p. 205-34.

______. Feminist theory, music theory, and the mind/body problem. *Perspective of New Music*, v. 32, n. 1. p. 8-27, Winter 1994. Disponível em: <www.jstor.org/stable/833149>. Acesso em: 15 out. 2008.

DIAS, Leticia Grala; MELLO, Maria Ignez Cruz; PIEDADE, Acácio Tadeu. Doce diálogo: música e relações de gênero em duas canções de Chico Buarque. *DA Pesquisa*, v. 3, 2008. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/leticia-mig_acacio.pdf>. Acesso em: abr. 2013.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Lucinete; DIAS, Lêda. *Eu sou Anastácia!:* histórias de uma rainha. Recife: FacForm, 2011.

FREIRE, Paulo. Criando métodos de pesquisa alternativa: aprendendo a fazê-la melhor através da ação. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). *Pesquisa participante*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FREIRE, Rebeca Sobral. A participação política das mulheres: hip hop e (novo) movimento social em Salvador. In: IX SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO. *Anais*... Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

GONZALEZ, Lélia. "Mulher negra". (1984). In: *Memorial Lélia Gonzalez*. [s.l.]: [s.n.], [s.n.]. Disponível em: <www.leliagonzalez.org.br>. Acesso em: abr. 2013.

GREEN, Lucy. *Musica, género y educación*. Traducción de Pablo Manzano. Madri: Morata, 2001.

HARAWAY, Donna. Situated Knowledge: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/ 3178066>. Acesso em: 15 out. 2008.

HERNDON, Marcia. Epilogue: the place of gender within complex, dynamic musical systems. In: MOISALA, Pirkko; DIAMOND, Beverley (Orgs.). *Music and gender*. Chicago: University of Illinois Press, 2000. Introduction, p. 347-359.

HISAMA, Ellie M. Feminist music theory into the millennium: a personal history. *Signs. Feminisms at a Millennium*, v. 25, n. 4, p. 1287-1291, 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/ 3175529>. Acesso em: out. 2012.

HOLANDA, Joana C.; GERLING, Cristina Capparelli. Estudos de gênero em música a partir da década de 90: escopo e abordagem. *Revista Associação Nacional de Música, Revista ANM*, Rio de Janeiro, v. 15, 2005.

KOSKOFF. Ellen. Gender, power and music. In: ZAIMONT, Judith Lang (Org.). *The musical women: an international perspective*. v. 3. New York: Greenwood Press, 1991. p. 769-788.

LAFERL, Christopher F. *"Record it, and let it be known":* songs lyrics, gender, and ethnicity from 1920 to 1960. Viena: Lit Verlag, 2005.

LÜHNING, Angela. Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Rubem Caixeta de (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 37-55.

LUHNING, Angela. E.; ROSA, Laila. Música e cultura no Brasil: da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais. In: ALVES, Paulo César (Org.). *Cultura: múltiplas leituras*. São Paulo; Salvador: EDUSC; EDUFBA, 2010. p. 319-348.

McCLARY, Susan. Narrative agendas in "absolute" music: identity and difference in Brahms's third symphony. In: SOLIE, Ruth A. (Org.). *Musicolology and difference:* gender and sexuality in music scholarship. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 326-344.

______. *Feminine endings:* music, gender, sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

MELLO, Maria Ignez Cruz. O "ciúme-inveja" na música e nos rituais Wauja. *Anthropológicas*, Recife, UFPE, ano 10, v. 17, n. 1, 2006a.

______. "Toda música é de e para *apapaatai*": relações de gênero, música e autoria entre os índios Wauja. In: VII SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO. *Anais*... Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2006b.

______. *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

MIDDLETON, Richard. Music belongings: western music and its low-other. In: BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (Org.). *Western music and its others:* difference, representation, and appropriation in music. Los Angeles: University of California Press, 2000. p. 59-85.

MOCKUS, Martha. *Sounding out*: Pauline Oliveros and lesbian musicality. New York: Routledge, 2007.

______. Queer thoughts on country music and k.d.lang. In: BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (Orgs.). *Queering the pitch:* the new gay and lesbian musicology. 2 ed. New York: Routledge, 2006. p. 257-276.

MOISALA, Pirkko; DIAMOND, Beverley (Orgs.). *Music and gender*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.

MOREIRA, Talitha Couto. *Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes*. Dissertação (Mestrado em música-etnomusicologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

NOLETO, Rafael da Silva. *Poderosas, divinas e maravilhosas: o imaginário e a sociabilidade homossexual masculina construídos em torno das cantoras de MPB*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Fedral do Pará, Belém, 2012.

PALOMBINI, Carlos. "Música lésbica e guei", de Philip Brett e Elizabeth Wood: notas de tradução. *PER MUSI: Revista de Performance Musical*, v. 8, p. 157-164, dez. 2003.

PINSKI, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

RADANO, Ronald; BOHLMAN, Philip. *Music and the racial imagination*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. p. 1-56.

ROSA, Laila. Resenha a *Eu sou Anastácia!: histórias de uma rainha*, de Lucinete Ferrera e Lêda Dias. C*aderno Espaço Feminino*, v. 24, p. 83-87, 2011. Disponível em: < http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/ article/ view/14459>. Acesso em: abr. 2013.

______. *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE):* músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3600>. Acesso em: out. 2012.

SANTHIAGO, Ricardo. *Solistas dissonantes:* história (oral) de cantoras negras. São Paulo: Letra e Voz, 2009.

SANTANNA, Marilda. *As donas do canto:* o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador. Salvador: EDUFBA, 2009.

SARKISSIAN, Margaret. Gender and music. In: MYERS, Helen (Org.). *Ethnomusicology:* an introduction. New York: W. W. Norton, 1992. p. 337-48.

SAWIN, Patricia E. Performance at the nexus of gender, power, and desire: reconsidering Bauman's verbal art from the perspective of gendered subjectivity as performance. *The Journal of American Folklore*, v. 115, n. 455, p. 28-61, 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/ stable/542078>. Acesso em: out. 2012.

SCHIEBINGER, Londa. O *feminismo mudou a ciência?*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

SCOTT, Joan. História de mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história:* novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 63-95.

______. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Recife: SOS Corpo, 1991. p. 1-27. Texto original: SCOTT, Joan. Gender: an useful category of historical analyses. In: ______. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 1989.

SEGATO, Rita Laura. Identidades políticas e alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. *Revista Nuevas Sociedad*, Buenos Aires, n. 178, p. 104-125, 2002.

______. Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 28, p. 237-253, 1999.

______. *Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*. Brasília: Editora da UnB, 1995.

SILVA, Helena Lopes da. *Música no espaço escolar e a construção da identidade de gênero: um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. p. 1-18 e 85-133.

TANAKA, Harue. Ganhadeiras de Itapuã: um estudo de caso sobre gênero, música e educação. In: XVII ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. *Anais*... São Paulo: Unesp/ABEM, 2008a.

______. As ganhadeiras de Itapuã (estudo de caso): gênero, música e educação. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 8., 2008, Florianópolis. *Anais*... Florianópolis: UDESC/ UFSC, 2008.

TASSINARI, Antonella; GROSSI, Miriam Pillar; GARCÍA, Dina Susana Mazariegos. Mulheres Mayas na Guatemala: relações de poder, gênero, etnia e classe. In: IX SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO. *Anais*... Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278183150_ARQUIVO_MULHERESMAYASNAGUATEMALARELACOESDEPODER,GENERO,ETNIAECLASSE1.pdf>. Acesso em: out. 2012.

TRAVASSOS, E. Balanço da etnomusicologia no Brasil. *Opus*, Campinas, v. 9, p. 66-77, 2003.

TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Rubem Caixeta de. (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

WARE, Vron. O poder duradouro da branquidade: um problema a solucionar. In: _____ (Org.). *Branquidade*: identidade branca e multiculturalismo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 7-40.

WERNECK, Jurema Pinto. O *samba segundo as ialodês*: mulheres negras e a cultura midiática. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

WHITELEY, Sheila; RYCENGA, Jennifer. *Queering the popular pitch*. New York: Routledge, 2006.

WONG, Deborah. Ethnomusicology and difference. *Ethnomusicology*, v. 50, n. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue, p. 259-279, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20174452 >. Acesso em: 24 set. 2012.

ZAIMONT, Judith Lang (Org.). *The musical women:* an international perspective. v. 3. New York: Greenwood Press, 1991.

II

ESTUDOS DE GÊNERO, CORPO E PERFORMANCE

Chanteuses e Cabarés: *performance,* gênero e identidade na Porto Alegre do início do século XX[1]

FABIANE BEHLING LUCKOW

As pesquisas em Música, tanto no campo da Etnomusicologia quanto da Musicologia, principalmente a partir dos anos 1980, têm sido influenciadas pelos rumos contemporâneos da área das humanidades, na busca por um contexto mais amplo às práticas culturais. O papel do etnomusicólogo não mais se resume à transcrição, em gabinete ou *in loco*, da música não ocidental ou folclórica e à descrição de instrumentos musicais e danças, assim como a Musicologia já não se concentra mais em produzir unicamente trabalhos sobre "vida e obra" de compositores consagrados da música erudita ocidental. Para tal, contribuiu a consolidação dos paradigmas pós-estruturalistas, que consideram o texto não como "um objeto com limites claramente definidos que fixam significado, mas um conjunto de discursos" (WILLIAMS, 2007, p. 30).

A aproximação da Etnomusicologia com outras áreas científicas, como a Antropologia e a Etnologia, precedeu e pode até mesmo ter precipitado a busca da Musicologia por novas abordagens. Novas direções foram propostas pela área, ampliando o espectro da investigação musicológica para os aspectos subjetivos da música ocidental, seu principal objeto de estudo. Uma dessas abordagens trata das questões relacionadas a gênero e à sexualidade. Ao abordar as questões relacionadas a gênero, a Musicologia busca incorporar em sua análise outras vozes, de forma a construir seu objeto, conforme ressalta Williams (2007, p. 30), como um "conjunto de discursos". Este "conjunto de discursos" não é construído apenas pela presença e relevância desses estudos de gênero, mas na negociação das identidades do próprio pesquisador em campo.

Para a musicóloga Susan McClary (2002), a questão de gênero é uma das abordagens possíveis na musicologia, para uma melhor compreensão da relação entre música e sociedade, também quando o objeto de estudo for a música ocidental. Segundo a autora:

---

[1] Esse artigo foi construído a partir da dissertação de mestrado intitulada *Chanteuses e Cabarés: A performance musical como mediadora dos discursos de gênero na Porto Alegre do início do século XX*, defendida em 30 de maio de 2011. O trabalho foi orientado pela Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas (UFRGS).

> A música não reflete a sociedade apenas passivamente; também funciona como um fórum público, em que vários modelos de organização de gênero (além de muitos outros aspectos da vida social) são afirmados, adotados, contestados e negociados (McCLARY, 2002, p. 8, tradução nossa)[2].

As relações socioculturais e a prática cultural etnografada dialogam e negociam entre si, ora formatando, ora sendo formatadas uma pela outra. Ambas as áreas concordam que a música não reflete, simplesmente, a sociedade que a produz, mas a estrutura, concede-lhe nexo, ao mesmo tempo em que é por ela estruturada (WILLIAMS, 2007, p. 140; CHERNOFF, 1989).

Além de descobrir músicas e compositoras esquecidas, os estudos de gênero em música também contribuem na construção das identidades coletivas. Entendendo gênero como "a construção social do que masculinidade ou feminilidade significam em uma determinada cultura" (CITRON, 2000, p. 5) e sendo a música um importante aspecto cultural da sociedade, é possível que, através dela possamos compreender melhor a construção dessas identidades, posto que estas são contingentes ao contexto sociocultural e permeiam outros códigos e convenções partilhados em uma determinada cultura.

Considerando esses pressupostos teóricos, propus-me a estudar a trajetória das cantoras dos cabarés de Porto Alegre nas primeiras décadas do século XX, buscando compreender como estas negociavam suas identidades, enquanto artistas mulheres, através de suas *performances* artístico-musicais.

Assim, o objetivo deste trabalho é compreender a construção social da figura das cantoras/*chanteuses* dos clubes noturnos de Porto Alegre (RS) na primeira metade do século XX, a partir de suas práticas artístico-musicais e de suas sociabilidades.

Creio que uma das primeiras questões, propostas a partir do campo, com a qual me deparei tenha sido a consideração de ser meu campo o arquivo. Vi-me diante da tarefa de representar ou mesmo reconstruir a cidade de Porto Alegre e suas sociabilidades no início do século XX, tarefa essa que já foi e continua sendo empreendida por

---

[2] Music does not just passively reflect society; it also serves as a public forum within which various models of gender organizations (along with many other aspects of social life) are asserted, adopted, contested, and negotiated (McCLARY, 2002, p. 8).

gerações de historiadores e memorialistas/ cronistas. Além desses, a história do centro de Porto Alegre interrelaciona-se com a de diversas personalidades que deixaram suas memórias impressas. A esses relatos, acresci as narrativas presentes em jornais e revistas locais, publicadas nas décadas de 1910 e 1920, bem como fotografias das cantoras e anúncios publicitários dos clubes onde trabalharam. Contei ainda com a ajuda de interlocutores que, se não vivenciaram o período pretendido, tinham com ele alguma relação, fosse ela de cunho familiar, afetivo ou investigativo.

Foi a partir desse material, as fontes documentais, que me propus a construir meu objeto de pesquisa, empregando a descrição etnográfica. Para trabalhar com o método etnográfico em um contexto de pesquisa histórica é necessário repensar alguns de seus parâmetros. A presença do pesquisador em campo adquire um novo significado nessa situação. O campo é o arquivo, está nas folhas dos documentos pesquisados, nas fotografias das páginas das revistas ilustradas, nos livros de memórias e nos romances de época. Neste caso, não foi possível etnografar *in loco* o contexto proposto. Não pude observar ao vivo aquela Porto Alegre de 1920, nem o interior dos cabarés, para então construir, a partir dessa observação, minha descrição de personagens e suas ações. Precisei valer-me de outras vozes, outros discursos, outras subjetividades para acessar esse espaço-tempo e representá-lo. Precisei olhar através de outros olhos, ouvir através de outros ouvidos e, a partir das representações que esses olhos, ouvidos, corpos e subjetividades descreviam, busquei reconstruir essa cena.

Como meu principal material de pesquisa era, em grande parte, composto por textos, foi preciso tomar cuidado especial para que minha descrição não fosse mera reprodução do discurso presente nos documentos. Outra tentação para a qual precisei me manter atenta foi a de transformar a dissertação (da qual foi extraída esse artigo) em um amontoado de fatos curiosos não articulados e não discutidos à luz do referencial teórico-metodológico.

Para que nenhuma das duas situações acontecesse, estive ciente de que era necessária uma construção a partir da relação do pesquisador com seu objeto. A descrição etnográfica, segundo Laplantine (2004), "consiste menos em transcrever e mais em construir, ou seja, a estabelecer uma série de relações entre o que é observado e aquele que observa". É preciso, além de construir as representações, estabelecer pontes entre os discursos a partir do referencial teórico-metodológico, partindo dos dados empíricos.

Questionada sobre o que seria um "olhar etnomusicológico" sobre essas fontes, encontrei em François Laplantine uma possibilidade. Sobre as preocupações do etnógrafo em seu trabalho de campo, o autor afirma que este "encontra-se muito mais preocupado pela vida social no momento da observação que pela reconstrução histórica que a conduziu tornar-se como

ela é" (LAPLANTINE, 2004, p. 89). A reconstrução que se pretende nessa pesquisa é a do tecido social, da relação do indivíduo com os espaços e as práticas sociomusicais que integravam seu *habitat*.

Por analisarmos jornais do início do século XX, a reconstrução de uma série de informações em torno da sociedade da época torna-se imprescindível para uma melhor compreensão do documento que temos em mãos. Como ponto de partida, pesquisei em jornais e revistas disponíveis para consulta no Museu Hipólito José da Costa (Porto Alegre, RS). A partir das indicações encontradas nestas fontes, segui a pesquisa em outras fontes.

O jornal diário, que tem como matéria-prima o cotidiano da cidade, da política, os fatos da atualidade, sejam eles de importância nacional, internacional ou mesmo apenas regional, proporcionam por si só, um bom recorte desta sociedade. Da mesma forma, as revistas ilustradas da época, muito comuns na virada do século XIX para o XX, que além de crônicas, vêm acrescidas de rico material iconográfico, que também faz parte de seu discurso. Além destes, outras fontes também foram consultadas para validar ou contrapor estas informações, como entrevistas, fotografias e leitura de bibliografia que retrate a sociedade da época.

Nos jornais e revistas da época foi possível identificar personagens, especialmente mulheres, que atuavam nos clubes noturnos da cidade, bem como o repertório em voga. Além disso, também encontrei descrições de espetáculos e *performances* que foram analisadas e discutidas à luz da bibliografia.

Iniciei esta pesquisa buscando dados em jornais e periódicos porto-alegrenses das décadas de 1910 e 1920, que atendiam a públicos de diferentes estratos sociais na capital do estado do Rio Grande do Sul. Nestes, identifiquei doze clubes noturnos, que funcionavam como cabarés durante o período. Dentre esses, destaco o *Club dos caçadores* ou *Centro dos Caçadores*[3] que, frequentado pela elite social, econômica e política do estado, apregoava em anúncios da imprensa seu luxo e elegância, suas artistas de fama internacional. Famoso no imaginário local, é citado em vários trabalhos acadêmicos sobre a modernização da capital gaúcha, bem como por diversos escritores e memorialistas[4], como um dos

---

[3] O cabaré era identificado, tanto nos anúncios, quanto nas crônicas e, posteriormente, na literatura, tanto como *Clube dos Caçadores* quanto como *Centro dos Caçadores*. Não foi possível, até o momento, precisar a origem do nome.

[4] Entre os trabalhos acadêmicos, cito Maroneze (1994; 2007), Pesavento (2002), Monteiro (2006), Santos (2008), entre outros; entre os memorialistas e cronistas, Machado (1978), Vedana (1987), Reverbel (1993), Ruschel (1971), Meyer (1966).

estabelecimentos mais emblemáticos de seu período. Esse clube, que será citado diversas vezes ao longo deste artigo, foi um dos que mais anunciou nos periódicos. E foi a partir desses anúncios que pude identificar mais de 200 cantoras/ *chanteuses* que atuaram nos clubes da cidade. Com esses dados, busquei traçar suas trajetórias, tanto pessoais quanto profissionais.

Sendo meu campo o arquivo, a princípio, imaginei que minha presença como etnomusicóloga não traria estranhamento. Esse pensamento se mostrou equivocado em praticamente todos os arquivos e bibliotecas em que pesquisei. Em um primeiro contato, meus interlocutores mostraram-se curiosos com minha presença. Afinal, o que uma pesquisadora em música estaria procurando no *Centro Histórico da Santa Casa*, por exemplo? Quando indagada a respeito de minha pesquisa, rapidamente os colegas tratavam de encaixá-la no campo da microhistória, nos domínios da história cultural. Porém, era preciso lembrar-lhes, ou quem sabe, até mesmo surpreendê-los com o viés antropológico de minha pesquisa. Etnomusicologia era, para a maioria deles, um termo desconhecido. Nesse sentido, uma explicação aproximando-a com a antropologia cultural permitia uma compreensão mais rápida e aproximada da disciplina.

Não posso deixar de mencionar o entusiasmo de alguns historiadores e/ou arquivistas, que têm travado verdadeiras lutas com o poder público para defender os arquivos que estão sob seus cuidados, com minha pesquisa. O interesse de outras áreas de conhecimento por estes funciona como uma espécie de validação da importância de conservar e restaurar documentos, de sistematizar seus catálogos e de lhes garantir acesso.

Além dos arquivos acima citados, o *Museu da Comunicação Hipólito José da Costa* e o *Centro Histórico Cultural da Santa Casa de Porto Alegre*, também tive acesso aos jornais e livros sobre a história da cidade no *Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho*, aos arquivos da *Junta Comercial e da Polícia no Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul*, ao *Livro de Registro dos Artistas* no museu da *Academia de Polícia de Porto Alegre*. Além desses, ainda estive no *Arquivo Judicial Centralizado do Estado* (TJRS), onde, se não encontrei o que buscava pontualmente para a pesquisa, em contrapartida me foram passadas dicas preciosas para a sua consecução. A *Biblioteca Central da Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre*, em especial a *Coleção Júlio Petersen*, mostrou-se importantíssima na busca dos textos dos literatos e dos cronistas da época. Nesse contexto, as revistas de viés modernista publicadas na década de

---

Além desses, o Clube é citado no romance O *tempo e o vento*, parte III: O *Arquipélogo*, vol. 1, do célebre escritor gaúcho Érico Veríssimo.

1910-1920, como a *Kodak*, a *Madrugada* e, sobretudo, a *Máscara*,[5] proporcionaram, além do material empírico sobre os cabarés, uma percepção da cidade moderna, de seus personagens e de suas paisagens, por parte dos intelectuais que a publicavam e que para elas escreviam.

Recebi ainda o auxílio de pessoas que também se interessam pela Porto Alegre do início do século, período no qual viveram antepassados, amigos de amigos. Uma conversa com o Dr. Fernando Abreu e Silva, que solicitamente despertou "fantasmas" do passado, contribuiu para direcionar-me na busca de novos dados. Também com o Dr. Miguel do Espírito Santo, presidente do *Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*, que, além de empreender uma busca pessoal para me ajudar, emprestou valiosos documentos de seu acervo pessoal. Ainda recebi auxílio do jornalista Marcello Campos, que pesquisa a noite porto-alegrense, possuindo vasto material sobre o C*lub dos caçadores* e demais cabarés daquela época. Mais uma vez, percebi a importância do arquivista, que atende a tantas demandas diferentes e que sempre pode ter "ouvido falar alguma coisa" sobre o nosso objeto.

Resultados e discussões

A Porto Alegre urbano-industrial do início do século era uma "cidade de duas personalidades" (MACHADO, 1978, p. 18). Diferente do relato dos cronistas da época, que narravam uma cidade pacata e tranquila, onde as moças aproveitavam a Rua da Praia para o footing e as famílias se reuniam nos cafés e cinemas, no final da tarde, Carlos Machado[6], em suas memórias, observa que a tranquilidade da cidade era interrompida com a chegada da noite, o que acontecia por volta das 5 horas da tarde, horário em que o expediente de trabalho se encerrava. A partir desse momento, "os cafés e as principais ruas do centro ficavam repletas de pessoas em busca de lazer e companhia" conforme o historiador Maroneze (1994, p. 14). Ele observa que a história da cidade, nesse momento, concentra-se nas ruas centrais, tanto durante o dia, no *footing*, nos cafés, nos debates sobre os mais variados tópicos diante das livrarias, quanto durante a noite. Mesmo que houvesse espaços noturnos, como bares e prostíbulos em outras regiões da cidade, o centro ainda reunia o maior número de estabelecimentos do

[5] A Revista *Máscara* foi fundada em Porto Alegre no ano de 1918 e circulou até 1928. Tinha como redator chefe Augusto Gonçalves de Souza Júnior e contava com o cronista Athos Damasceno Ferreira em seu corpo de redação.

[6] José Carlos Penafiel Machado, (16 de março de 1908, Porto Alegre – 5 de janeiro de 1992, Rio de Janeiro), conhecido como "o rei da noite", foi produtor e empresário de espetáculos musicais brasileiros, inclusive em um dos mais famosos cassinos do Brasil, o C*assino da Urca*, na década de 1940.

gênero. O autor associa ainda a vida boêmia alimentada pelos bares e cabarés à vida nas cidades modernas, uma tendência trazida pelo desenvolvimento industrial. Estes espaços de lazer e sociabilidade seriam indicadores do progresso e da modernização da cidade, assim como a reforma urbana, os bondes, o telefone, a luz elétrica. Uma série de novos comportamentos sociais é introduzida no cotidiano das pessoas e os cabarés, a vida noturna intensa, podem ser vistos como uma dessas novas formas de sociabilidade, proporcionando ambientes de interação entre os indivíduos da cidade moderna (SIMMEL, 1993)[7].

Por exemplo: em anúncio da revista *Máscara*, em 1918, junto a uma imagem do interior de um de seus salões, o anônimo autor do texto afirma que "Porto Alegre se transforma!" e que é a vida noturna, principalmente o *Club dos caçadores*, quem mais colabora para dar a cidade ares de metrópole.

> Porto Alegre se transforma!
> A vida noturna lhe intensifica o comércio e dá-lhe um aspecto de grande metrópole; ninguém o pode contestar. E quem tem concorrido mais para este rápido progresso do que o Centro dos Caçadores?
> Sim. Respondam.
> Este magnífico cabaret, instalado com um luxo deslumbrante, tendo uma cozinha incomparável e um serviço de bebidas como não ha, atraindo as maiores celebridades da cançoneta internacional, fez, daquela Porto Alegre monótona e dorminhoca de outrora, uma cidade moderna, onde a elegância, o luxo e o gosto pela musica de boulevard imperam.
> As ultimas sombras da nossa macambuzice desfizeram-se nos primeiros compassos alegremente contagiosos das primeiras cançonetas...
> O topázio pálido do champagne nos avivou a fisionomia e nos emprestou este ar civilizado e tout à fait parisien que hoje possuímos.
> Ao Centro dos Caçadores, os que ainda guardam algum traço de tristeza!
> Aprendamos a viver! Ali, no contato educado das pessoas finas e elegantes, tudo é motivo para alegria e bem-estar!
> Luxo, conforto, elegância, boas maneiras, no Centro dos Caçadores!
> Boa música, boas vozes, graça fina e leve?
> Também nos Caçadores!! (*Máscara*, ano 1, n. 6, 19 mar. 1918).

A movimentação do cabaré é tida como responsável por "acordar" Porto Alegre para o novo tempo, para um novo paradigma de cidade moderna. Como se pode observar no texto publicitário acima, a música tem um papel preponderante nesse processo, posto que os anúncios

---

[7] Uma dessas sociabilidades, segundo Simmel (1993), é o coquetismo, onde as mulheres demonstram interesse pelos homens para logo depois desprezá-los. Esse jogo erótico, empreendido pelo simples prazer de jogar, passa a reger também esses espaços, onde a conquista da parceira faz parte da diversão.

apregoam, principalmente, as artistas aportadas de países da Europa, especialmente da França.

O conceito de Modernidade está diretamente relacionado à cidade. Segundo Pesavento, "há uma dimensão cultural e simbólica no projeto da modernidade que implica a transformação da existência num mundo em mudança e que encontra a sua forma de realização no meio urbano" (PESAVENTO, 2002, p. 263). Porto Alegre, como capital e, portanto, centro político e econômico do estado, passou também pela modernização. Uma nova organização do espaço urbano atende não apenas aos novos preceitos de higiene e estética, mas também às necessidades sociais do homem (e da mulher?) moderno.

A circulação, a expansão da vida pública (MARONEZE, 1994, p. 6), um novo comportamento nas vivências interpessoais, decorrentes das relações econômicas e do convívio com um número maior de pessoas (SIMMEL, 1993), são alguns dos reflexos da modernização no cotidiano dos habitantes das grandes cidades. Não apenas a cidade se modifica, mas a relação do habitante com ela e com os demais sofre alterações.

Nas cidades modernas do Brasil da virada do século XIX ao XX, encontramos três ambientes onde a música exercia um importante papel mediador nas sociabilidades. Os cineteatros, que recebiam companhias de operetas, de *vaudevilles*, de zarzuelas, dramáticas e cômicas, além de projetarem filmes, eram acompanhados por orquestras formadas por músicos locais. Os cafés poderiam ser enquadrados na categoria dos cafés cantantes, onde a música é um dos serviços oferecidos, ou seja, enquanto se saboreia um lanche e uma bebida, a música acontece ao fundo. É o lugar de conversar e de ver pessoas. Respeitável, podia ser frequentado por mulheres, solteiras ou casadas, contanto que acompanhadas. E, por fim, o ambiente noturno por excelência, o cabaré. Este recebia em seu palco espetáculos de variedades, que podem ser companhias de operetas e demais gêneros ligeiros, bem como companhias cômicas. Além disso, possuíam pistas para dança e proporcionavam também apresentações de dança, que deveriam ser sensuais para atiçar o público masculino. As únicas mulheres a frequentar o cabaré eram aquelas que lá trabalhavam ou que foram trazidas pelos frequentadores, embora essas jamais fossem as esposas.

Os Cabarés

Com o desenvolvimento da "vida pública", surgem também "espaços fechados de sociabilidades". A frequência a esses espaços da vida pública, tanto fechados quanto abertos, era considerada uma espécie de "necessidade social e uma estratégia de lazer" (MARONEZE, 1994, p. 114). A partir do relato dos memorialistas, Maroneze depreende que acontecia,

nesses lugares, uma "teatralização da vida metropolitana moderna" (MARONEZE, 1994, p. 114).

Esses espaços fechados podem ser compreendidos como indicadores da modernidade. Uma série de novos hábitos são introduzidos no cotidiano das pessoas que habitam as cidades grandes, que nesse período almejam tornarem-se metrópoles, à exemplo do processo de modernização que acontecia nas grandes urbes da Europa.

O cabaré é visto como um dos resultados dessa nova proposta de sociabilidade. As atrações que compõem sua programação eram os espetáculos de "variedades", nos quais atuavam imitadores, cômicos, mágicos (prestidigitadores), revistas musicais ou teatrais, cantores e chanteuses, danças típicas e regionais, além do cancan. Ou seja, o termo variedades faz justiça à diversidade de atrações apresentadas em uma única noite.

Mas, como os cabarés montados em Porto Alegre divergiam daqueles que estavam em ebulição no Velho Mundo, nas primeiras décadas do século XX? Na Alemanha, mais especificamente em Berlim, seus espetáculos possuíam a característica de satirizar e representar a vida social e política, muitas vezes defendendo o trabalhador proletário e ridicularizando a patrão. Na França e na Espanha, o cabaré era o reduto dos artistas, sendo lugar de reunião e palco de movimentos de arte de vanguarda (SEGEL, 1987). Pelo que pude apreender a partir das crônicas e das narrativas sobre os espetáculos e as programações dos cabarés porto-alegrenses, sua temática era mais voltada ao divertimento ligeiro, à música de *boulevard*, sem comprometimento político, ao menos no palco.

As operetas e revistas apresentadas nos cabarés porto-alegrenses eram importadas, reproduzindo o modelo da *revue musicale* francesa, ou seja, não eram compostas por músicos locais. As revistas musicais eram organizadas pelos *cabaretiers*. Constituíam uma sucessão de quadros, com números musicais diversos, aproveitando o repertório que as cantoras da companhia já cantavam. Como se pode observar nos anúncios dos cabarés de Porto Alegre, cada estabelecimento possuía sua orquestra, empregando boa parte dos músicos que atuavam em Porto Alegre nas primeiras décadas do século XX. Além destes, os cabarés também receberam companhias artísticas provenientes do Rio de Janeiro e de Buenos Aires. Os músicos e as *chanteuses* circulavam entre os clubes, posto que a cena musical ainda era pequena e a novidade era um fator atrativo dos clubes noturnos. As novidades eram sempre anunciadas com antecedência, para causar expectativa e levar o maior número possível de espectadores às casas.

As *chanteuses* e suas trajetórias

A trajetória das *chanteuses* compõe suas *performances*? Quais os dramas vivenciados por elas e como influenciam na construção de sua identidade artística? De que forma os seus dramas cotidianos são incorporados em suas *performances*?

Como estrelas cadentes, as *chanteuses* parecem ter passado pela Porto Alegre do início do século. São poucos os rastros deixados por elas. Um anúncio publicitário, uma foto, uma crônica com não mais que poucas palavras. Entretanto, elas iluminavam as noites dos cabarés com suas *performances*, seus olhares e seus corpos.

Mas é possível ler nas entrelinhas. No intuito de descobrir um pouco mais sobre suas trajetórias, empreendi uma análise dos dados pesquisados e, a partir dos registros encontrados nos jornais e nas revistas, especialmente das fotografias dos anúncios, busquei recompor algumas dessas histórias. Em um universo de mais de duzentas mulheres[8], algumas acabariam despontando e se destacando da multidão, seja por conta de seu talento artístico, como aconteceu com a cabaretière Marcelle D'Orlys, ou pelos seus dramas pessoais, como no caso de Lily Bresset.

Apesar de serem, muitas delas, citadas nos anúncios e nas crônicas dos jornais, a partir dos indícios nominais, não foi possível conseguir muitos dados a seu respeito. É como se, de certa forma, elas existissem apenas na efemeridade de suas *performances*. Aliás, grande parte delas fazia uso de um nome artístico, vide os exemplos: Maruja, La Criolitta, Maruxa, Princezita etc.

A composição multinacional dos grupos que circulavam nesse cenário pode ser percebida pelos nomes citados como atrações, exemplificado no anúncio do *Club dos caçadores* (Fig. 1), onde há predomínio dos espanholismos. Cabe ressaltar que a rota das companhias artísticas entre Porto Alegre e Buenos Aires era bastante intensa, fazendo com que, provavelmente, diversas artistas originárias dos países do Prata desembarcassem no Brasil.

---

[8] No levantamento realizado a partir dos anúncios dos jornais e revistas da época, das artistas que trabalhavam nos cabarés de Porto Alegre no período pesquisado, encontrei mais de duzentos nomes.

Fig. 1: *Máscara*, ano 1, n. 11, 20 abr. 1918.

As *chanteuses* eram a principal atração da noite nos clubes, segundo sugerem anúncios em revistas e jornais da época. Um típico anúncio do C*lub dos caçadores* (Fig. 1) apresenta uma configuração que aparece diversas vezes na revista *Máscara* durante os anos de 1918 e 1919, com a foto das artistas colocada no centro da página, em grande destaque. Pode-se observar que o elenco de atrações está nomeado abaixo de uma foto de primeiro plano. A mulher de cabelos escuros, vestida com o que parece ser um costume espanhol, posa em uma atitude sedutora, jogando o peito para frente, de modo a ressaltar seu quadril e seu busto. Seu braço está virado para trás, como se segurasse uma castanhola e seu rosto encara o leitor de cima e de frente, com o queixo e o nariz levantados, em um certo ar de desafio. Não posso definir se se trata de uma cantora ou de uma dançarina, mas a atitude performática é inequívoca.

É dessa forma que os rostos e corpos das *chanteuses* se materializam. Além do Club dos caçadores, também outros cabarés exibiam anúncios com fotografias de suas artistas. Entretanto, o Caçadores foi o que mais publicou anúncios com imagens profissionais das artistas, o

que sugere um capital disponível bem maior do que os demais para ser investido na propaganda da casa.

Em oposição a fotografia anterior (Fig. 1), no ano de 1920, a revista *Máscara* traz um anúncio do Club dos caçadores com uma imagem muito mais recatada (Fig. 2). Sob a fotografia, consta a legenda "Nicoletta, cantora italiana". A moça da foto está sentada, lendo serenamente. Tudo nela parece discreto: seu vestido branco, de um tecido leve, seu cabelo curto sem enfeites, seus brincos de pérola, seu sorriso. Todo esse conjunto passa ao leitor da revista a imagem de ingenuidade. Nicoletta, a cantora italiana, corresponde ao ideal de mulher de sua época, sentada em seu lar. A leitura, uma atividade de introspecção, de recolhimento, aumenta essa impressão. Sua imagem contrasta fortemente com aquela imagem provocadora publicada em 1918.

Essas duas páginas da revista *Máscara*, com dois anos de diferença, anunciam as atrações do Caçadores de uma forma bastante distinta. Apesar da configuração do anúncio ser basicamente o mesmo, o de 1918 traz a mulher sensual, que olha de frente, de corpo inteiro, enquanto o de 1920 aproxima a cantora do modelo de feminilidade socialmente aceito. Ela não encara de frente, pode-se ver apenas a parte superior de seu corpo e em postura de leitora. Também pode ser observado que a imagem de Nicoletta sugere um requinte e um refinamento que não está presente na imagem da espanhola.

De forma geral, os retratos das cantoras possuem esse caráter mais requintado, menos sensual do que o das dançarinas, cujo principal elemento da *performance* é o corpo. Este, portanto, precisa mostrar-se. As negociações a partir desse corpo começam no anúncio e se materializam no palco, no momento da apresentação. O retrato na revista aparece como uma forma de antecipação dos prazeres oferecidos e a serem desfrutados pela clientela.

Essas imagens podem ser consideradas como discursos construídos, com o intuito de passar uma mensagem específica sobre a personagem. A dançarina exporá sua sensualidade, e a *chanteuse*, seu refinamento, sua cultura musical, trazendo ares europeus à capital gaúcha. Nessas fotos, aparece uma dupla construção de identidade: das artistas em si e do clube que as promove. Com esses anúncios, o Club dos caçadores parece buscar mostrar ao seu público a variedade e a qualidade artística superior de suas atrações. As artistas, por sua vez, buscam demonstrar indícios de suas identidades, seja a mulher fatal, sedutora, ou a culta e aristocrática, que pode ser tomada por grande dama da sociedade.

Fig. 2: *Máscara,* ano 3, n. 12, 2 ago. 1920.

Mas, o que está além delas? Quem são essas mulheres e como viviam? Essas informações não podem ser retiradas das fotografias da publicidade, que apresenta apenas um lado de suas vidas, vivido sobre o palco. Segundo Burke (2008, p. 119), a construção das identidades pessoais tem sido um dos principais interesses do campo da Nova História Cultural, buscando "captar as pessoas no ato de construir ou tentar construir diferentes identidades para si mesmas". Creio que a partir das imagens, pode-se entender, ao menos em parte, esse processo de construção identitária e as suas trajetórias. As fotografias estão diretamente ligadas à *performance* musical das artistas. A ideia passada pela sua postura, pelo seu figurino, pelo seu olhar, lança ao leitor promessas do que ele verá ao vivo, no clube. Dessa forma, cria-se uma ansiedade em relação ao encontro ao vivo.

Pelas notas e crônicas publicadas nos jornais, pode-se inferir que grande parte delas realmente vinha da Europa, sendo seu repertório composto por canções italianas e francesas, na maioria. A utilização da palavra francesa [*chanteuse*] para denominar as cantoras, atribuía-lhes

inegável status, assim como a nacionalidade de um país europeu. Nicoletta é anunciada como "cantora italiana", distinguindo-a das demais artistas, brasileiras e latino-americanas. Clubes como o Brasil Club[9] publicavam seus anúncios na imprensa local totalmente em francês, numa estratégia de clara distinção de sua clientela. À semelhança do que acontecia com as prostitutas francesas, que eram preferidas por conta do status de sua nacionalidade, afinal, "dormir com uma francesa era como dormir com a própria França e ainda se sentir o mais legítimo dos franceses" (KUSHNIR, 1996, p. 83), assistir a espetáculos com cantoras e bailarinas europeias fazia os espectadores sentirem-se nos cabarés da Europa, um requinte para o desfrute de uma elite masculina.

Entretanto, havia sim, cantoras brasileiras cujo repertório primava pelas canções e gêneros de danças nacionais, como acontecia no Marly Club, cabaré da área central de Porto Alegre. Neste clube, o lundu, os cantos caipiras e os cateretês "deixam os ouvintes estonteados pelo prazer" (O *Independente*, 9 ago. 1918, p. 3).

Este clube, frequentado pelas camadas populares, era alvo de constantes denúncias nos jornais, por estar instalado entre residências familiares, que se queixavam do barulho que seus frequentadores e empregados faziam. Assim como no Marly, também no Mignon Club apresentavam-se cantoras brasileiras com repertório nacional, como Olga Darvill, que "nas suas canções nacionais é o sabiá brasileiro a cantar na palmeira esguia, modestamente oculta entre as palmas" (O *Independente*, 6 set. 1918, p. 3).

Havia espaço para as diferentes nacionalidades e os diferentes gêneros artísticos. Para tal, contribuiu a quantidade considerável de cabarés existentes em Porto Alegre, acima citados. Como atendiam a públicos de diferentes estratos da sociedade, as artistas que faziam parte de seus elencos provavelmente também possuíam diferentes níveis de formação e refinamento em suas artes.

No levantamento que realizei, a partir dos jornais *Correio do Povo* e O *Independente* e a revista *Máscara*, entre os anos de 1918 e 1921[10], encontrei em torno de duzentas artistas mulheres, entre cantoras e bailarinas, que trabalharam nos cabarés de Porto Alegre nesse período.

---

[9] Concorrente direto do Clube dos Caçadores, esse cabaré também apregoava seu luxo e elegância em seus anúncios e crônicas. Funcionou durante as décadas de 1910 e 1920, no centro de Porto Alegre.

[10] O recorte temporal do levantamento foi delimitado pela publicação de crônicas e anúncios que citavam o nome das musicistas mulheres, nos jornais e revistas. Apesar de minha pesquisa ter sido mais ampla, esses dados estavam concentrados nesse período.

Embora não me fosse possível descobrir a nacionalidade de todas, diversas eram anunciadas com suas especialidades e sua origem, especialmente as estrangeiras. Nota-se um predomínio dos nomes espanhóis.

Pude perceber certa movimentação das artistas entre os clubes. A cantora francesa Marcelle D'Orlys, por exemplo, trabalhou como *cabaretiére*, no ano de 1918, no Palace Club, em abril, e no Americano Congresso, em junho. Em 1919, ela continua trabalhando nessa função no High Life Club, em agosto. Já em fevereiro de 1920, aparece no anúncio desse mesmo clube como "cantante francesa". Também é como cantante que aparece no anúncio do Club Monte Carlo, em outubro de 1920 e, novamente, como *cabaretiére* do Moulin Rouge, em janeiro de 1921.

A movimentação de D'Orlys entre os diferentes clubes noturnos não aparece como uma exceção. Diversas outras artistas atuaram em mais de um cabaré, sugerindo ser isso uma prática comum do meio. Também percebe-se o grande número de artistas estrangeiras, provenientes da Europa ou dos países do Prata, que atuaram na cidade.

Fora dos palcos e das páginas das revistas

É difícil recompor a trajetória destas artistas, cuja vida privada era relegada ao anonimato, a não ser em casos excepcionais, quando ganhavam as páginas do noticiário policial. As informações mais detalhadas obtidas sobre uma *chanteuse* foram sobre uma jovem artista, integrante de um grupo contratado pelo Club dos caçadores em 1918, que morreu intoxicada por cocaína. Da notícia de seu falecimento, é possível deduzir informações sobre como chegavam a Porto Alegre e como viviam as artistas, além da maneira como se configurava suas relações sociais.

> **Suicídio** – Há alguns dias chegou a esta capital, com procedência de Buenos Aires, a artista Lily Bresset, com 22 anos e de nacionalidade francesa. Fazia ela parte de um grupo de artistas contratado ultimamente, pelo "Centro dos Caçadores", a fim de trabalhar. Lily, como as demais companheiras de viagem, foram, de chegada, se hospedar na Pensão Ritta, antiga pensão Abdalah, à rua Jeronymo Coelho n. 17. Poucos dias trabalhou ela no "Centro de Caçadores", visto ter enfermado, subitamente. Não obtendo melhoras, foi chamado o dr. Dyonisio Cabeda Silveira, que examinando a enferma verificou tratar-se de um caso de intoxicação por cocaína, considerou grave o seu estado. Ontem, pela manhã, veio Lily a falecer. Não podendo suportar a ausência do seu amante, o que se depreende dos dizeres de uma carta que foi encontrada em seu quarto, Lily começou por ingerir, diariamente, regular dose de cocaína, envenenando-se, aos poucos, com este tóxico. A carta de Lily era dirigida a Carlos Sicca, morador de Buenos Aires. Nesta missiva a suicida

> após declarações de afeto a seu amante, dizia que não podia viver dele ausente e pedia-lhe mandasse recursos para voltar, quanto antes, para seu lado. O enterro da infeliz terá lugar, hoje, pela manhã (*Correio do Povo*, 5 mar. 1918, p. 4).

O primeiro dado pertinente para esta pesquisa é o de que Lily vinha de Buenos Aires, com um grupo de artistas contratados pelo Club dos caçadores. Buenos Aires era uma das grandes cidades da América Latina na época que, assim como Porto Alegre, passava pelo processo de modernização. No jornal Correio do Povo, de 17 de abril de 1918, ao apresentar a *chanteuse* Neva, "simpática loira filha da Itália", o cronista comenta que a estreante "vem consagrada pelos victores do mundo portenho".

Buenos Aires ficou conhecida, entre 1890 e 1930, como "o maior centro mundial de comércio de prostituição", principalmente por receber grande parte das prostitutas judias, as "escravas brancas", aliciadas e gerenciadas por uma máfia judaica denominada Zwi Migdal (KUSHNIR, 1996, p. 69).

O Club dos caçadores fazia questão de anunciar que suas contratações, companhias artísticas e cantoras, eram "artistas de real merecimento, procedentes das capitais latinas, Rio, S. Paulo, etc". Essa propaganda indica que a circulação dos artistas pela América era prática usual, citando as cidades que faziam parte desse circuito cultural. Sua chegada era anunciada com estardalhaço, sendo publicados artigos nos jornais locais reproduzindo críticas e crônicas publicadas nas cidades por onde suas companhias já haviam se apresentado, sempre com grande sucesso. Portanto, a partir da circulação dos artistas, pode-se inferir também a circulação de repertórios e *performances* artísticas que aconteciam entre as grandes cidades da América, visto que as mesmas companhias e artistas nelas se apresentavam.

Na notícia citada, sobre o suicídio, nota-se que a hospedagem dos artistas itinerantes ficava na zona central da cidade, próximo ao local onde se apresentariam. O trajeto entre a pensão e o clube provavelmente era feito a pé, pois era próximo, o que coloca essas artistas na rua, em contato direto com a população da cidade.

A notícia informa que Lily estava hospedada com suas companheiras, e que "fazia ela parte de um grupo de artistas contratado ultimamente, pelo "Centro dos Caçadores". Entendo que as *chanteuses* não se deslocavam sozinhas de uma cidade a outra. A maioria delas fazia parte de uma companhia artística. Suas relações sociais, portanto, deviam

acontecer dentro desse pequeno "gueto", que compreendia a pensão e o cabaré.

Cada companhia tinha a sua "diva", sua principal cantora, cujo nome era anunciado nos reclames, sendo o carro-chefe das atrações que seriam oferecidas ao público local. No final do mês de fevereiro de 1918, apresentava-se no Club/Centro dos Caçadores, uma companhia artística, da qual eram as divas as cantoras Linda Morosini e Olga Brandini. A especialidade da companhia parecia ser as operetas. Além das duas cantoras, a crônica publicada em 24 de fevereiro elenca outras artistas e, entre esses nomes, aparecem duas "Lily", sendo que uma delas provavelmente é a "Lily" suicida da notícia publicada em 5 de março.

> Cantaram também, entre ovações, Nicoletta, Africanita, Marthe Coty, Dora Maresca, **Lily Fiori**, Theo Dorah, Princesita, **Mll. Lily** e a aplaudida artista espanhola La Maja.
> Num entreato, o célebre duo De Max-Arlet deliciou a assistência, executando danças japonesas e húngaras (*Correio do Povo*, 24 fev. 1918, p. 5, grifo nosso).

O incidente com Lily Bresset porém, parece não afetar, ao menos visivelmente, a permanência da companhia na cidade. A Figura 1, com a fotografia da artista espanhola, compreende exatamente o período que essa trupe estava se apresentando no Club dos caçadores. Nesse e em outros anúncios da revista *Máscara*, segue sendo citado o nome francês de "Lily Fleury", que parece ser equivalente ao italianizado "Lily Fiori" que aparece na nota do *Correio do Povo*. As mesmas cantoras e bailarinas continuam sendo anunciadas até a edição número 20 da revista, de 22 de junho de 1918. Seu tempo de permanência na cidade, portanto, estende-se por, no mínimo, seis meses. Durante esse período, elas ainda circulariam em outros cabarés da cidade, não apenas no Caçadores.

A informação de que Lily era francesa parece proceder. Sua morte consta no Livro de Óbitos da Santa Casa de Misericórdia (*Livro de óbitos...*, 1917-1918), onde sua naturalidade é dada como "francesa" e a causa principal da morte é atestada como "intoxicação pela cocaína". O nome constante no livro é Lily Menecy. A nota publicada no jornal menciona uma carta deixada pela artista, que provavelmente estaria anexada ao processo policial que foi aberto a partir de seu suicídio[11].

---

[11] Na tentativa de recuperar o processo policial de registro de suicídio, fui ao Arquivo Judicial Centralizado do Tribunal de Justiça do RS. A historiadora responsável pelo Arquivo Histórico, Anelda Oliveira, informou-me do incêndio que ocorreu no arquivo em 1948, que destruiu grande parte dos processos abertos

O registro de sua morte encontra-se também no Livro da Delegacia de Polícia do 1º Distrito – Tentativas e Suicídios, que abrange o período de Maio de 1913 a Março de 1918. A morte de Lily Bresset consta na folha 69. Praticamente todas as informações correspondem, a não ser sua procedência. O nome Lili Menecy aparece como seu nome artístico. Sobre a causa de sua morte, está registrado: "Intoxicação por cocaína. Recém-chegada, há 10 dias de Montevideo onde deixou o amante e por quem se suicidou. Era conhecida pelo nome de Lili Menecy".

Enquanto o jornal informa que a companhia de Lily vinha de Buenos Aires, o registro policial afirma que viria de Montevideo. Entretanto, uma informação não contradiz diretamente a outra. Montevideo fazia parte da rota que, começando em Buenos Aires, passava ainda por Rio Grande, Porto Alegre, por São Paulo e Rio de Janeiro, indo ainda para o norte do país. É provável que a companhia, saindo de Buenos Aires, antes de chegar a Porto Alegre, tivesse passado também por Montevideo.

O impacto de dramas do cotidiano das *chanteuses* não escapou da observação de literatos e artistas. Um episódio bastante semelhante ao representado por Lily Bresset encontra-se em um romance da escritora feminista Ercília Nogueira Cobra (1891-?)[12], intitulado *Virgindade Inútil* e publicado em São Paulo, no ano de 1927. Essa ficção pode ser levada em consideração nesse estudo por ser sua autora uma mulher que vivenciou diversas das situações apontadas na trama. Mais ainda, viveu durante essa época e circulou por cabarés e pensões, chegando até mesmo a possuir um bordel na década de 1930, em Caxias do Sul (RS). Sua posição feminista, em favor da relação sexual antes do casamento e pelo direito ao trabalho feminino, causaram escândalo em sua época (MOTT, 1986, p. 90).

No romance de Cobra, a personagem principal, Cláudia, decide rebelar-se contra os padrões sociais de comportamento feminino, buscando para si uma vida diferente daquela de sua mãe e de suas amigas. Cláudia acaba viajando pelo mundo, trabalhando como prostituta e cantora de cabaré, lutando sempre para jamais perder sua liberdade. Mott (1986, p. 101) apresenta a possibilidade do romance ser autobiográfico e da personagem Cláudia ser a própria Ercília, posto que a feminista realmente viajou pelos lugares onde sua protagonista esteve. Portanto, as experiências

---

até então, o que justificaria a falta de registros sobre este caso (informação concedida em 15 de setembro de 2010).

[12] A escritora paulista escrevera antes o livro Virgindade Anti-higiênica, publicado em São Paulo, no ano de 1924. Por ser proveniente de uma família de classe média, além de uma educação primorosa, frequentava o teatro no Rio de Janeiro e esteve na França e na Argentina. Morou na cidade de Caxias do Sul (RS) entre os anos de 1934 e 1938, onde dirigiu uma "casa de mulheres" (MOTT, 1986, p. 90, 98).

narradas em Virgindade Inútil seriam as suas próprias, o que faz de sua narrativa uma importante fonte primária sobre a vida das mulheres inseridas no meio artístico-musical e da prostituição, visto que trataria de episódios de sua trajetória real.

A personagem chega à capital do estado de São Pedro (nome fictício para o Rio Grande do Sul), e instala-se em uma "pensão para artistas", à semelhança daquela na qual Lily Bresset faleceu. Observa-se, no excerto, que a personagem associa o ambiente ao dos bordéis.

> A primeira vez que entrou numa pensão de artistas, eufemismo que disfarça um certo tipo de bordel, teve que confessar que tudo quanto vira antes era nada em comparação daquele antro. Para cúmulo do azar uma pequena argentina com que se simpatizava suicidara-se com cocaína depois da sua entrada. Agonizara dois dias, pálida e hirta no meio das sedas do leito e só se lhe ouviu durante vinte e quatro horas um único estribilho: "Machito, machito. Quiero il mio machito" (COBRA, 1996, p. 63).

A semelhança entre os dois episódios é grande, a não ser pela nacionalidade da enferma. Entretanto, estarem hospedadas em pensões e fazerem uso da cocaína são aspectos presentes nas duas histórias.

A reincidência desse caso, na vida real e no romance, mesmo que este último tenha sido ficcionalizado quase uma década depois (1927), pode sugerir eventos recorrentes entre as artistas e/ou prostitutas nas primeiras décadas do século. O uso de drogas era bastante comum, não apenas entre essas mulheres, mas também entre os frequentadores dos cabarés. A história de Lily e talvez de outras provavelmente já fizessem parte da "mitologia" criada em torno das chanteuses e dançarinas dos cabarés, que morrem de amor, a ponto de ter chamado atenção da escritora feminista Ercília Nogueira Cobra. A feminista poderia mesmo ter sido objeto de contato direto com o episódio, uma vez que a essa altura já era uma mulher de 27 anos, livre e independente para ter circulado pela Porto Alegre de 1918. Além disso, sabe-se que, na década de 1920, Cobra esteve em Buenos Aires (MOTT, 1986, p. 98), sendo então possível que tenha passado pela capital gaúcha.

Apesar do artigo do jornal noticiar como suicídio a morte de Lily, parece pouco provável ser essa sua intenção. Na carta, além de declarar seu amor pelo companheiro, "pedia-lhe mandasse recursos para voltar, quanto antes, para seu lado", demonstrando que seu real desejo era voltar para junto dele, e não morrer. O uso da cocaína, que entorpece os sentidos,

acontecia para que ela pudesse suportar a separação e não para dar fim a sua vida. O uso continuado e indiscriminado da droga levou-a a falecer.

O uso de drogas, especialmente a cocaína, acontecia livremente neste período e não havia nenhum tipo de restrição a sua venda, pelas farmácias, em Porto Alegre, ao contrário do que acontecia em São Paulo e no Rio de Janeiro, onde a droga era proibida (SANTOS, 2008, p. 44). A cocaína substituía o ópio e era considerado um vício "elegante", ao lado do jogo e da bebida. Sua venda e consumo na capital gaúcha só começou a ser combatida na década de 1930.

Segundo Maroneze (1994, p. 79), a expansão da vida pública e da boêmia, apesar de trazerem ares modernos à cidade, como é sugerido no anúncio do Club dos caçadores, na revista Máscara, traz também os vícios.

A trinca jogo-bebida-cocaína estava relacionada à vida noturna, mais especificamente, à abertura dos cabarés e, até mesmo, à presença das *chanteuses* e demais artistas. É o que pode ser apreendido da carta publicada no jornal *Correio do Povo*, em abril de 1918. Trata-se da reprodução de um texto publicado no jornal *Echo do Sul*, da cidade do Rio Grande (RS), provavelmente alguns dias antes. O autor divide a responsabilidade entre os artistas, os farmacêuticos, que teriam interesses econômicos, e as autoridades, que não coíbem ou proíbem o uso e o acesso às drogas.

> **Cocaína, éter e morfina** – O "Echo do Sul", do Rio Grande, recebeu, há pouco, a seguinte carta:
> "Sr. Redator. Saudações.
> O que me induz a escrever estas linhas, é o descaso que aqui se observa com relação a um abuso que há muito venho notando, da parte de alguns farmacêuticos na venda, em grande escala, da cocaína, éter, morfina e outros produtos nocivos à saúde.
> **Depois que nesta cidade se abriram os "Cabarets" e aportaram aqui as "Chanteuses" e os célebres cantores de tavernas do Prata, o uso do éter, da cocaína e da morfina, tornou-se indispensável, não só às mundanas como a certa parte de rapazes da nossa sociedade como meio seguro de provocar sensações novas e que direi, os conduzirá, decerto, à loucura, à epilepsia e ao crime, tão comum entre os viciados de tais veneno**
> (MARONEZE, 1994, p. 79, grifos nossos).

Na frase grifada por mim, o autor da crônica associa, diretamente, o uso dos entorpecentes com a abertura dos cabarés e com a chegada das *chanteuses*. E não apenas elas fazem uso das drogas, como incitam os "rapazes da nossa sociedade" a fazê-lo. A busca de "sensações novas" caracteriza o comportamento citado por Simmel (1993) na configuração do

blasé. Em uma sociedade regida pela lógica do dinheiro, as coisas perdem seu valor efetivo e afetivo, que a partir de então é expresso em valor comercial. O habitante da metrópole passa a ter suas ações guiadas pela cabeça, pela razão e, não mais, pelo coração e pelo sentimento. As relações passam a ser quantificadas a partir da lógica capitalista. E, segundo Simmel (1993, p. 16), "a essência da atitude blasé consiste no embotamento do poder de discriminar". As coisas passam a ter valor conforme seu valor de mercado. Essa lógica acaba se estendendo também às relações pessoais.

A droga, aliada à bebida e ao jogo, também citado na carta, são um modo de buscar essas novas sensações. Pelo relato, o consumo acontecia, sem pudores, em locais razoavelmente públicos, ao lado das mesas de jogos, nos cabarés e cassinos.

No trecho, há novamente referência aos países "do Prata", Argentina e Uruguai, como centros disseminadores não só de drogas, mas de mulheres, de maus hábitos, de vícios de uma forma geral. A procedência de Lily Bresset, seja de Montevideo ou de Buenos Aires, corrobora essa circulação, bem como a observação de Kushnir (1996), de que a capital argentina era conhecida como o maior centro de comércio de prostituição da época.

> Há pouco tempo tive ocasião de ver um rapaz de vinte e três a vinte e cinco anos presumíveis, quase intoxicado por haver feito uso em quantidade regular de cocaína.
> Na mesa de "baccarat" de certo "Cabaret", onde se joga com permissão das autoridades, uma mulher ainda moça, enquanto os parceiros atendiam à carta que saía, ela, a tresloucada, aspirava fortemente a cocaína que trazia acondicionada em uma pequena caixa com furos na tampa!
> Então, em certos alcouces, o uso de tais tóxicos se tornou comum entre as "pensionistas" que, por este meio procuram espairecer os amores mal correspondidos...
> (KUSHNIR, 1996)

Chama a atenção o detalhamento da descrição. O cronista deve ter presenciado, in loco, as cenas descritas. Ele, apesar de condenar o cabaré, provavelmente o frequentasse e não deixava também de observar o uso da droga pelas mulheres nas pensões, procurando espairecer amores mal correspondidos, ecoando assim a mesma tragédia vivida por Lily.

Jogava-se bacará com "permissão das autoridades", portanto, deveria ser uma casa frequentada pela elite, o que permitiria a seus frequentadores estarem resguardados da intervenção policial.

> Acho que a autoridade competente, e que se diz tão zelosa no cargo que ocupa, devia volver os olhos, para esse começo de dissolução, que pouco a pouco vai se enraizando, e que amanhã trará sérios dissabores, punindo os únicos culpados, certos farmacêuticos, que, com a venda de tóxicos, fazem lucrativos negócios.
> Certo do bom acolhimento a estas linhas, voltarei à carga se por acaso as providências ficarem por isto. De v.s.crdo.obro. Um observador.
> (*Correio do Povo*, 17 abr. 1918, p. 5).

A referência à droga é feita abertamente pelos cronistas dos jornais, que a utilizavam nas metáforas com que descreviam as *performances* nos cabarés. No excerto abaixo, o cronista refere-se a uma das companheiras da trupe de Lily, Theo Dora – desta feita no palco do Clube Mignon.

> Theo Dora a esplêndida cantora voltou ao palco do Mignon, sempre a mesma de voz clara e trêmula, prendendo ao harmônico de sua canção o pensamento e o embebando como se fora uma sorvada de cocaína ou gole de éter, trazendo sonhos edêmicos e estonteantes (O *Independente*, 6 set. 1918, p. 3).

O prazer estético da música e da *performance* é comparado com o de "uma sorvada de cocaína ou gole de éter", que embebeda e transporta os espectadores para outros estados de espírito. Dessa forma, o cronista coloca essas sensações todas no mesmo nível: a cocaína, o éter, a *performance* artística e, talvez possamos incluir ainda, o jogo.

Outro aspecto da história de Lily Bresset que chama a atenção é sua ligação com o amante, Carlos Sicca, que permaneceu em Buenos Aires. Seria ele mais que um amante, um cafetão? No caso das famosas prostitutas "polacas"[13], por exemplo, a ligação com um cafetão ou protetor não representava simplesmente uma forma de exploração e submissão, ainda que fossem tratadas como mercadorias por eles, mas também garantia-lhes segurança e estabilidade[14].

A ligação entre a prostituição e a vida artística, no caso das artistas mulheres, é bastante estreita e fazia parte do senso comum da época.

---

[13] As "polacas" eram moças judias, aliciadas na Europa Oriental para se tornarem prostitutas na América. O aliciador propunha casamento à moça e viajava com ela para a América. Lá chegando, era obrigada a se prostituir. O principal destino desse tráfico de escravas brancas era Buenos Aires, na Argentina.

[14] A relação, entre as prostitutas e seus cafténs, pode ser apreendida, por exemplo, na trama dos romances "O Ciclo das Águas" (2002), de Moacyr Scliar, e "Jovens Polacas" (2008), de Ester Largmann, ambos escritores de origem judaica.

McClary (2002, p. 151, tradução nossa) observa que “mulheres no palco são vistas como mercadorias sexuais independente de sua aparência ou seriedade”[15]. Portanto, pode-se inferir que o amante ao qual Lily Bresset se refere na carta seja, na realidade, seu cafetão.

Kushnir (1996, p. 105), em seu estudo sobre a migração de prostitutas polacas, cita a sistematização de três tipos básicos de cafetão, definidos pelo delegado argentino Julio Alsogaray, em 1933, e pelo delegado brasileiro Anésio Frota Aguiar, em 1940. São eles: o apache, o sentimental e o caftén judeu. O apache era o cafetão francês, que empregava de força e violência para dominar suas mulheres. O sentimental, no qual parece enquadrar-se o amante de Lily Bresset, era considerado o típico gigolô portenho, que não usa de violência e domina suas mulheres seduzindo-as. E por fim, o cáften judeu, que as explora e domina, tratando-as como mercadorias.

Já no caso das artistas de cabaré, não era exatamente isso que elas procuravam. Ao que parece, muitas tinham algum tipo de empresário, que não apenas gerenciava sua carreira artística, mas também seus relacionamentos com estancieiros, políticos e demais homens da elite social e econômica. Sua busca poderia ser por um protetor, alguém que lhe garantisse uma vida boa, quem sabe lhe montasse uma casa, que acabaria sendo transformada em bordel e/ou cabaré, onde então a protegida não precisaria mais desempenhar certas funções (CARNEIRO; PENNA, 1992, p. 107).

Enquanto as “bailarinas de salão” eram quase anônimas, algumas mulheres se destacaram no contexto artístico dos cabarés de Porto Alegre, nas primeiras décadas do século XX. Além das divas das companhias, que tinham suas fotos publicadas nos anúncios e seus atributos físicos e artísticos louvados pelos cronistas dos jornais, encontrei a figura de uma cabaretiére, Marcelle D’Orlys, que me levou a especular sobre sua trajetória.

A figura do *cabaretier*, papel exercido habitualmente por homens, era anunciada nos reclames publicados nos periódicos da época. Esse personagem do cabaré servia de mestre de cerimônias, introduzindo as atrações, preenchendo o tempo entre elas, divertindo a assistência. Além disso, era também responsável pela direção artística das casas noturnas, selecionando e organizando o programa que seria apresentado, informação essa constante nos anúncios nas revistas e jornais. Entretanto, D’Orlys é a única mulher que encontrei citada nessa função específica, o que não descarta a possibilidade de terem existido outras na mesma função.

---

[15] Women on the stage are viewed as sexual commodities regardless of their appearence or seriousness.

Em 1918, o jornal *Correio do Povo* publica uma nota sobre o cabaré Palace Club, que anuncia a presença e a direção da noite por conta de D'Orlys. Marcelle D'Orlys trabalhou ainda em outros cabarés de Porto Alegre, no ano de 1919. A revista *Máscara* anuncia, em 28 de junho de 1919, D'Orlys como a encarregada pela direção artística da noite no clube Americano Congresso, ao lado do maestro Piedrahyta, que regia a orquestra nos Caçadores. Na edição de 30 de agosto de 1919, sua presença, na mesma função é anunciada pelo High Life Club.

Essa circulação das artistas entre os clubes sugere um entendimento, uma aliança entre elas. Essas relações sugerem um universo artístico bastante resumido, no qual as pessoas se conheciam, se indicavam, onde era preciso trabalhar em vários estabelecimentos para manter-se. No ano seguinte, por exemplo, em outubro de 1920, um outro anúncio, de um cabaré chamado Club Monte Carlo, cita Marcelle D'Orlys no elenco de cantoras.

Quais as implicações e as negociações que acontecem nesse espaço para que uma mulher assumisse um papel normalmente exercido por homens? Desse caso, podemos inferir que D'Orlys possivelmente era francesa, não apenas pelo seu nome, mas porque provavelmente possuía um conhecimento artístico e musical diferenciado, que poderia alçá-la ao posto de *cabaretière*. Entretanto, ainda é uma incógnita o caminho que percorreu para chegar a esse posto. Também podemos inferir que já tinha alguma idade, o que lhe conferiria experiência e respeitabilidade no meio artístico da época.

É bastante provável que D'Orlys tivesse que adaptar sua postura no palco à esse papel primordialmente masculino, emulando algumas características dos *cabaretiers*, talvez de forma caricaturada. Ou criava ela sua *performance* de mestre de cerimônias a partir de um novo paradigma, que levava em consideração o fato de ser ela mulher? Para tal, o corpo e a sedução eram elementos fundamentais, pois estão estreitamente relacionados à prática artística feminina (McCLARY, 2002, p. 151).

Cabarés como o Club dos caçadores e o Brasil Club, em razão do público elitizado que recebiam, empregavam *chanteuses* que tinham em seu repertório operetas e até mesmo árias de ópera, indicando uma preparação artística esmerada. Pode-se inferir que muito era aprendido na prática, na sociabilidade com outras cantoras, nas companhias. No romance de Nogueira Cobra supracitado, *Virgindade Inútil*, a personagem Cláudia, para escapar da prostituição, aprende algumas canções e passa a trabalhar como *chanteuse* de cabaré.

> Quando o estômago reclama o coração não escolhe. A virtude não vai com a miséria.
> Uma cançonetista de cabaret, encontrada por acaso, ilustrou-a um pouco acerca da vida, que ela só conhecia através dos romances para moças. A conselho da nova camarada estudou umas cançonetas, fez um contrato e foi viajar.
> Perambulou por vários estados de Bocolância [Brasil], e esqueceu a sua miséria ao ver a desse país.
> Buenos Aires com sua população de grande metrópole, pareceu-lhe o melhor refúgio. Organizou um pequeno repertório de canções e embarcou (COBRA, 1996, p. 63, 75).

Apesar de não livrá-las totalmente da alcunha de "prostitutas", ser artista conferia-lhes outro status. Entretanto, a formação musical poderia distanciá-las da prostituição propriamente dita. As divas das companhias, que provavelmente eram provenientes da pequena burguesia, onde receberam uma educação musical mais apurada, com acesso à prática do canto e de um instrumento musical como o piano, tinham lugar de destaque, fosse nos anúncios, fosse nas apresentações de sua companhia artística. Tinham, portanto, maior exposição, que acabava resultando em mais pretendentes. Poderiam, então, escolher com quem se relacionariam. Outras, com uma formação mais precária, a exemplo da personagem Cláudia, aprendiam algumas canções com suas companheiras, na tentativa de deixarem a prostituição ou buscar chances de sobrevivência independente em outros lugares.

Marcelle D'Orlys, de alguma forma, conseguiu alcançar um posto de distinção entre suas colegas. Mais do que uma *chanteuse*, ela passou a diretora artística de alguns cabarés da cidade. É possível que tenha começado sua carreira como cantora, onde foi conquistando não apenas admiradores, mas também parceiros. Nesse sentido, sua *performance* artística deve ter sido preponderante para alçá-la ao posto de *cabaretière*, pois para tal precisaria demonstrar não apenas seus méritos artísticos, mas conquistar parceiros que a apoiariam financeiramente nessa função.

Conclusões

Compreender o contexto social no qual estão inseridas as *chanteuses* pode auxiliar no processo de compreensão de suas *performances*, situando-as no tempo-espaço da modernidade local. A notícia sobre a morte de Lily Bresset, conjugada com outros dados que recolhi a partir dessa informação, forneceu várias pistas sobre o contexto e as relações sociais das *chanteuses*.

Os artistas chegavam às cidades em grupos ou companhias artísticas, lá se estabelecendo por algum tempo, apresentando-se em diversos estabelecimentos. Essas companhias cumpriam um roteiro entre as maiores cidades da América Latina, vindo do Rio de Janeiro, passando por São Paulo, Porto Alegre, Montevidéu e Buenos Aires ou vice-versa. Um contingente considerável de estrangeiras, procedentes da Europa ou dos países vizinhos da região platina, faziam parte dessas companhias.

Os grupos hospedavam-se em pensões que acolhiam exclusivamente artistas e nas quais as moças poderiam receber visitantes. Essas hospedarias ficavam no centro de Porto Alegre, próximas aos cabarés, o que colocava as *chanteuses* em contato direto com os transeuntes da cidade moderna, que descobriam o prazer da caminhada, conquistando a rua. O espaço de sociabilidade pública da cidade moderna é democrático e nele convivem os diferentes estratos da sociedade (MARONEZE, 1994, p. 114).

É provável que essas pensões fossem também *rendez-vouz*, locais de encontro entre as artistas e seus protetores. Essa ideia está presente na literatura de ficção da época, como mostra o romance de Nogueira Cobra.

As *chanteuses*, entretanto, sofriam de saudade e solidão. Bresset acaba falecendo em decorrência do abuso da cocaína, consumida para aplacar a dor de sua saudade do amante e/ou cafetão. E mesmo assim, o show deve continuar e a companhia da qual fazia parte segue se apresentando e permanece por um bom tempo na cidade.

As fotografias dos anúncios dos cabarés parecem sugerir uma hierarquia entre as artistas. A *chanteuse*, especialmente se ela for de origem europeia, merece maior destaque e sua presença na companhia é um chamariz. Acima da *chanteuse*, encontra-se a figura ímpar de Marcelle D'Orlys, que trabalhou como *cabaretière* em alguns clubes da cidade, apesar de tempos depois figurar no elenco de cantoras de um outro clube noturno, situado em uma área da cidade de menos prestígio. Teria se tornado uma estrela cadente, desaparecendo no universo depois de sua trajetória brilhante?

Ficam ainda questões sobre como se dava o processo de formação artística das *chanteuses* e demais artistas dos cabarés do início do século XX. A maioria delas era, provavelmente, ainda jovem. Bresset contava apenas 22 anos quando faleceu. A formação artística dessas artistas possivelmente tenha acontecido em uma aprendizagem *in loco*, como a personagem Cláudia do romance *Virgindade Inútil*. A sociabilidade proporcionada pelos bastidores dos cabarés e pela convivência nas pensões lhes permitiria uma troca de conhecimentos artísticos e musicais, possibilitando o aprimoramento de suas *performances*, ou mesmo sua iniciação.

Entretanto, ao analisar o repertório musical praticado por algumas *chanteuses*, onde figuram árias de grandes óperas e operetas, que exigem um preparo vocal mais apurado, infere-se que estas partilhavam de um capital escolar e musical diferenciado, especializado. Deviam ser provenientes de uma classe social mais abastada, onde a música fazia parte da educação básica da mulher. Sua opção pela vida dos palcos pode ter sido ocasionada por algum tipo de necessidade financeira ou por não concordar com os padrões de comportamento feminino socialmente estabelecidos.

A ascensão de Marcelle D'Orlys sugere uma formação artística mais apurada, colocando-a em uma posição de destaque em relação à suas colegas. O Club dos caçadores, por exemplo, recebeu diversas cantoras que apresentavam árias de óperas de grande sucesso, bem como famosas operetas do início do século XX. O nível de apuro técnico necessário para executar essas peças sugere a alta qualidade artística dessas cantoras. O aprimoramento também lhes garantiria o sustento quando suas vozes começassem a falhar e o frescor da juventude as abandonasse. Além disso, as personagens representadas nestas obras eram mulheres valorosas, que lutavam pelo amor de forma honrada, imagem bastante diversa daquela que enlouquece por causa de seu amor não correspondido a atira-se aos vícios.

Essa formação artística mais apurada parece corresponder ao fato de que muitas das *chanteuses* seriam provenientes da classe média, da pequena burguesia urbana, exercendo essa profissão por opção ou mesmo por necessidade. A personagem de Nogueira Cobra o faz pelos dois motivos e provavelmente a própria autora tenha feito o mesmo, posto que acredita-se que o romance seja autobiográfico (MOTT, 1986, p. 101).

Acredito que a importância de elucidar a identidade das mulheres que trabalhavam nesse meio artístico-musical do inicio do século XX esteja em abordar um campo ainda pouco estudado na musicologia e na etnomusicologia no Brasil. Vários estudos já foram empreendidos na área da música erudita, por musicólogas como Susan McClary, Marcia Citron, entre outras. Entretanto, no que poderia ser chamado de um meio musical não erudito, há ainda um vasto território a ser explorado.

A trajetória das *chanteuses* também pode ser abordada a partir da perspectiva da mulher que trabalha, que sai para a rua, que abandona a segurança do lar paterno ou do marido, que trabalha, que se torna independente. Pelo grande número de artistas que circularam por Porto Alegre nesse período, pode-se inferir que o trabalho feminino parece uma opção consolidada e provavelmente, na maioria das vezes, necessária para a sobrevivência de muitas dessas mulheres. É nesse sentido que compreender a construção da identidade de *chanteuses* e dançarinas, através de sua *performance* musical e de suas sociabilidades, extrapola os limites da

etnomusicologia (se é que eles existem) e adentram o campo dos estudos de gênero.

Como observou Pilar Ramos (2010, p.14), a *performance* pode subverter o significado da letra e do texto musical, por mais carregado que seja de preconceitos anti-femininos. E, portanto, subverter também a identidade atribuída às suas intérpretes. As mudanças modernizantes na cidade e nas sociabilidades incidiram sobre os códigos culturais de gênero como mostra a literatura sobre o tema. O palco do cabaré passa a ser também um palco onde as relações de gênero são negociadas no mundo moderno, onde a *chanteuse* liberta-se dos estereótipos socialmente construídos, da posição de vítima muitas vezes estabelecida pelas representações masculinas, àquela que atribui novos significados que a empoderam como agente de sua própria vida. As novidades do mundo moderno, o dia a dia das grandes cidades em formação tem reflexo nessas negociações. As mulheres, nesse momento, lutam pelo direito ao voto, pela sua independência. Passam a circular pelas ruas da cidade, bem como buscam uma colocação profissional, que as tornem livres da dominação masculina.

Fenômeno social da modernidade, o cabaré estava inserido em um campo artístico-musical e social mais amplo, no qual outras relações de identidade e construção social estavam sendo negociadas. Por sua pluralidade de nacionalidades, de idiomas, de repertórios, o cabaré despontava como um exemplo de ambiente moderno e cosmopolita. O novo modo de viver encontrava nele sua plenitude, com espaço para vícios e vogas, mostrando-se profícuo também para as novas atuações sociais.

REFERENCIAS

BURKE, Peter. O *que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha; PENNA, Rejane. *Porto Alegre*: de aldeia a metrópole. Porto Alegre: Marsiaj Oliveira / Officina da História: 1992.

CHERNOFF, John Miller. The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation. In: DjeDje, Jacqueline (Org.) *African musicology*: current trends. Los Angeles: University of California Press. 1989, v. 1., p. 59-92.

CITRON, Marcia. *Gender and the musical canon*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.

COBRA, Ercília Nogueira. Virgindade inútil. In: QUINLAN, Susan Canty; SHARPE, Peggy (Orgs.). *Visões do passado, previsões do futuro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Goiânia: Editora da UFG, 1996. Texto original de 1927.

Correio do Povo. Porto Alegre: jan, fev, mar, abr, nov, dez 1918; mar, abr 1919; jan, fev 1920.

KUSHNIR, Beatriz. *Baile de máscaras, mulheres judias e prostituição*: as Polacas e suas Associações de Ajuda Mútua. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

Livro de óbitos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, n. 29, 6 ago. 1917 a 15 set. 1918.

LUCKOW, Fabiane B. *Chanteuses e cabarés*: a performance musical como mediadora dos discursos de gênero na Porto Alegre do início do século XX. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MACHADO, Carlos. *Memórias sem Maquiagem*. São Paulo: Livraria Cultural Editora, 1978.

MARONEZE, Luiz Antonio Gloger. *Porto Alegre em dois cenários*: a nostalgia da modernidade no olhar dos cronistas. Tese (Doutorado em História) – Pontíficia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

_____. *Espaços de sociabilidade e memória*: fragmentos da “vida pública” porto-alegrense entre os anos de 1890 e 1930. Dissertação (Mestrado em História) – Pontíficia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

Máscara. Porto Alegra: ano 1, n. 6, 19 mar. 1918.

Máscara. Porto Alegre: ano 1, 1918-1919; ano 2, n. 1 a 21, n. 30, n. 50, 1919; ano 3, n.12, n. 18, 1920; ano 4, n. 4, 1921; ano 7, n. 1, 1924; ano 7, n. 3, 1925; ano 8, n. 4, n. 8, n. 9, 1925; ano 9, n. 1, n. 2, fev 1926; ano 10, n. 1, 1927; ano 11, n. 1-2, 1928.

McCLARY, Susan. *Feminine endings*: music, gender, and sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MEYER, Augusto. *No tempo da flor*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1966.

MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre e suas escritas*: história e memórias da cidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. Biografia de uma revoltada: Ercília Nogueira. *Cobra*. Cad. Pesq. Fundação Carlos Chagas, São Paulo, v. 58, p. 89-104, agosto 1986.

O *Independente*. Porto Alegre: jun, jul, ago, set 1918.

PESAVENTO, Sandra J. O *imaginário da cidade*: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

RAMOS, Pilar. Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista Musical Chilena*, v. 213, n. 64, pp. 7-25, jan-jun 2010.

REVERBEL, Carlos; LAITANO, Cláudia. *Arca de Blau*: Memórias. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1993.

RUSCHEL, Nilo. *Rua da Praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971.

SANTOS, Fernanda Guedes dos. O *comércio ilícito do prazer e a ação policial e jurídica em Porto Alegre* (1889-1930). Dissertação (Mestrado em História) – Pontíficia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SEGEL, Harold B. *Turn-of-the-century cabaret*: Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich. New York: Columbia University Press, 1987.

SIMMEL, Georg. Psicologia do coquetismo In: _____. *A filosofia do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 93-111. Texto original de 1906.

VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WILLIAMS, Alastair. C*onstructing Musicology*. Burlington: Ashgate, 2007.

Fotografias de intérpretes entre 1920 e 1940: negociações e desbordamentos dos corpos contidos[1]

ISABEL PORTO NOGUEIRA
FABIO VERGARA CERQUEIRA
FRANCISCA FERREIRA MICHELON

Este trabalho pretende refletir sobre fotografias de intérpretes e suas escolhas de visualidade ao retratar-se. Ao escolher tratar deste tema, debruçamo-nos sobre um repertório imagético que vem sendo objeto de nossas pesquisas desde 2001: o acervo fotográfico do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas. O enfoque neste artigo será a galeria de fotografias de intérpretes que realizaram estiveram realizando concertos nesta instituição no período 1920-1940, que enviavam estas imagens para divulgação dos eventos, além de se utilizarem delas para as capas dos programas e para a publicação das notícias em jornais sobre o evento. No entanto, estas fotografias adquiriram, ao longo do tempo, outros sentidos, consagrados pelo uso e pelas significações a elas atribuídas.

Antes de discorrer sobre a história desta instituição e seu acervo, as motivações e intenções deste trabalho precisam ser explicitadas.

O interesse pelas imagens de intérpretes deu-se a partir da observação da presença de galerias com fotografias de músicos e musicistas nos teatros e salas de concerto, ao lado das placas que registram datas especiais ou homenagens póstumas.

Desta forma, ao estudar a galeria de retratos fotográficos, buscamos compreendê-la não como fenômeno isolado, mas como pertencente a um universo de salas de concerto de escolas de música, onde se pode inferir que a prática interpretativa ganha um forte destaque através da presença dos retratos como ícones de valoração da performance.

Nestes lugares, o intérprete adquire importância, demarcando um lugar de experiência estética e de conjugação de valores, todos imbuídos de

[1] Este trabalho é uma versão ampliada da conferência apresentada pelos autores no Congresso do RIdIM, realizado em 2011 na cidade de Salvador (Bahia) e uma continuidade das reflexões propostas no Simpósio de Musicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2012, no Rio de Janeiro, ambos trabalhos encaminhados para publicação.

significados. No universo das salas de concerto e dos teatros, a figura do intérprete parece ganhar corpo e longevidade através das fotografias e das placas comemorativas, representando galerias organizadas como uma possível tentativa de eternizar a experiência efêmera da performance.

Este trabalho debruça-se sobre uma galeria de fotografias de músicos existente no Conservatório de Música de Pelotas, que se encontram emolduradas e dispostas em uma das paredes da entrada da escola. Analisando as fotografias, observamos que são de artistas brasileiros e estrangeiros que realizaram concertos na escola, que pertencem ao período entre os anos 1920 e 1940, e que muitas estão autografadas e dedicadas. No espaço da escola existem outras três galerias imagéticas, reconhecíveis por sua organicidade e sua disposição no espaço físico: logo na entrada, a primeira, com fotografias de artistas que estiveram realizando concertos na escola a partir dos anos 1980; mais ao fundo, as fotografias de antigos diretores; e, por fim, formada por fotografias e obras de arte, a galeria representando compositores.

Nossa análise está centrada na galeria das fotografias mais antigas, datadas dos anos 1920 aos anos 1940, à qual já nos dedicamos em trabalhos anteriores, e que descreveremos a seguir. São vinte e quatro fotografias em suas molduras, a maioria delas autografada, que configuram uma galeria sem plaqueta ou inscrição, que não possui registro sobre o momento de sua constituição, e que se localiza diretamente ao lado da porta que conduz à entrada do palco. São imagens de homens e de mulheres, alguns portando seus instrumentos, outros não, todas elas fotografias posadas e realizadas em estúdios de diferentes países. Entre recepcionando, conduzindo e autorizando a entrada ao palco, invariavelmente chamam a atenção do público e dos artistas, conferido um significado de importância e qualidade para a sala de concertos. Ao mesmo tempo, por tratar-se de um conjunto de imagens em branco e preto e pelo limite temporal, apresenta uma organicidade em termos de possibilidades técnicas de realização do retrato.

No entanto, observando estas imagens de intérpretes, algumas perguntas surgem de imediato: que representações e negociações existem aqui? Que elementos são recorrentes nas imagens? Existem continuidades e descontinuidades que podem observar-se na representação e vistas como características, algumas para homens e outras para mulheres? De que forma se organizam os elementos imagéticos dos intérpretes da música de concerto, a partir deste conjunto documental?

Para compreender a galeria e sua significação, é necessário conhecer a instituição que a abriga, o Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, sua trajetória como escola de música e como sala de concertos, aspectos que determinam e contextualizam o caráter e tipologia das fotografias pertencentes ao seu acervo documental.

A fundação do Conservatório de Música de Pelotas articula-se com um projeto de "interiorização da cultura artística", que pretendia a criação de um movimento cultural autônomo no Rio Grande do Sul, através do "estabelecimento de uma rede de centros culturais que permitisse a circulação permanente de artistas nacionais e internacionais, além de também promover a educação musical da juventude" (CALDAS, 1992, p.17). Idealizado por Guilherme Fontainha, diretor do Conservatório de Música de Porto Alegre e José Corsi, diretor do Instituto Musical da mesma cidade, o projeto pretendia a fundação de escolas de música e centros de cultura artística que se encarregassem da promoção de concertos nas cidades e congregasse músicos, políticos e intelectuais simpatizantes dos ideais positivistas de progresso e modernização profissional e educacional.

O Conservatório de Música de Pelotas, precursor do projeto de interiorização da cultura artística, foi inaugurado em setembro de 1918, tendo Andino Abreu como primeiro professor de canto e Sá Pereira como primeiro professor de piano. Além de diretor do Conservatório de Música de Pelotas, Sá Pereira exerceu a função de diretor do Centro de Cultura Artística de Pelotas, no período 1921-1923, instituição que foi responsável pela vinda à cidade de grandes nomes da música do Brasil e da Europa, como Ignaz Friedmann, Wilhelm Backhaus, Vianna da Motta, Luba d'Alexandrowska e Michael von Zadora.

Este centro atuou em conjunto com o Centro de Cultura Artística de Porto Alegre e a proposta era que estes tivessem uma atuação conjunta com os conservatórios destas cidades para proporcionar vivência artística e estética aos alunos da escola e à comunidade em geral. A sala de concertos utilizada para realização dos recitais era inclusive no espaço do Conservatório de Música.

O Conservatório de Música de Pelotas, fundado como instituição particular, foi municipalizado em 1937, reconhecido como instituição de ensino superior na década de 1950 e fez parte da fundação da Universidade Federal de Pelotas como unidade particular agregada de ensino superior, em 1969. Em 1984, foi incorporado à universidade como unidade acadêmica e em 2011 passou a fazer parte do Centro de Artes da mesma instituição.

O acervo do Centro de Documentação Musical da Universidade Federal de Pelotas, fundado em 2001, compõe-se de duas ordens de registros: testemunhos originais e reproduções ou cópias de documentos. Os testemunhos originais são compostos por documentos já pertencentes à instituição, quando do início do projeto e documentos que foram incorporados posteriormente, como resultado da política institucional de gestão de memória. Esta incorporação de novos testemunhos ao acervo

documental atua em duas frentes: através do estímulo à doação de importantes acervos e coleções e por intermédio da produção de registros orais da memória da instituição, obtidos por meio do desenvolvimento de um programa de História oral. A incorporação de cópias de documentos resulta, fundamentalmente, do projeto de pesquisa realizado juntos aos periódicos antigos, conservados na Biblioteca Pública Pelotense, além de outras fontes documentais, como os almanaques e outras revistas. As tipologias documentais englobam partituras, livros de assinaturas, livros de autógrafos, livros de programas de concertos, hemeroteca, fotografias preto-e-branco e coloridas, atas de reuniões do Conservatório de Música, cartas, livros de matrículas e quadros de formatura (CERQUEIRA; NOGUEIRA; GOLDBERG; FERREIRA; MICHELON, 2008, p. 3).

Cabe ressaltar aqui a importância da preservação do acervo documental da escola, uma vez que os programas de concerto e as fotografias ali conservadas oferecem um testemunho singular sobre a vida artística e as tournées que os concertistas realizavam no Brasil e América do Sul na primeira metade do século XX.

É muito raro encontrarmos no Brasil instituições de promoção de concertos ou de ensino musical que tenham preservado sua memória, e ainda mais raro encontrarmos documentação sobre intérpretes e suas práticas. Se unirmos a isto uma evidente descontinuidade na produção de críticas musicais, em especial de concertos de câmara, podem-se vislumbrar as dificuldades da pesquisa em história dos intérpretes e da interpretação musical no Brasil.

Ao estudarmos o simbolismo da galeria de intérpretes, buscamos abordar a história da performance na música de concerto, sublinhando a importância da conservação dos acervos fotográficos de instituições de ensino musical brasileiras, tendo em vista sua importância como portadoras de memória destas práticas. Finalmente, buscamos apontar para as possibilidades e maneiras de utilização da fotografia nos estudos da iconografia musical, abordando seus elementos essencialmente visuais, suas relações com os demais documentos do arquivo, os conceitos fotográficos intrínsecos a sua feitura e ainda as representações subjacentes ao conceito de artista, vigentes na época.

Fotografias de músicos como escolhas artísticas

Os retratos expostos na galeria de fotografias do hall de entrada do Conservatório de Música da UFPEL colocam algumas relações: a dimensão biográfica do músico representado, o papel dos intérpretes no sistema simbólico e social da música erudita brasileira, a construção da imagem e

memória da instituição por meio da exposição destas imagens em local de circulação.

Para compreendermos a dimensão destas imagens como elementos que compõem a representação dos intérpretes, traçamos um paralelo com a análise que faz Nicholas Cook sobre as fotografias das capas de CDs. Uma vez que as fotografias cumpriam a função de *carte de visite* dos intérpretes e os representavam, entendemos que as escolhas visuais e a composição de personagem eram escolhas deliberadas, parte do processo de elaboração do ser artista.

Ao abordar as capas de discos como obras de arte completas, Nicholas Cook analisa sua recepção a partir da premissa de que todos os elementos visuais da capa fazem parte das escolhas estéticas do músico. Ao lado dos elementos gráficos, considera as escolhas fotográficas como investidas de sentido, considerando-as parte do processo artístico e importantes para a definição da forma como será recebido o produto final (COOK, 1998, p.139).

Assim, Cook analisa as fotografias de intérpretes e regentes da música de concerto nas capas de LPs e CDs, destacando a ênfase em suas faces e mãos como elementos de expressividade, e considerando como estes se tornam o foco do investimento do mercado, recebendo um destaque maior do que a obra ou o compositor que está sendo interpretado.

Podemos considerar as fotografias dos intérpretes da música de concerto como parte desta mesma dimensão de análise que inclui os elementos de visualidade da obra musical, uma vez que os músicos as enviavam para divulgação prévia de suas tournées de concertos pelo Brasil e América do Sul.

No entanto, se os LPs e CDs relacionam a imagem do intérprete diretamente à música que nele foi gravada, as fotografias que os intérpretes enviavam antes de sua chegada antecediam a experiência musical, criando expectativas e desejos sobre o artista que logo viria à cidade. Ao mesmo tempo, estas fotografias, quando utilizadas, posteriormente, nas capas dos programas de concerto, combinavam-se diretamente com a música escutada e a visão da performance em tempo real, conferindo uma amplitude de possibilidades à leitura do signo.

Observar a recorrência de elementos e as descontinuidades neste conjunto documental pode trazer reflexões importantes sobre a constituição da visualidade na música de concerto, como parte da teia de escolhas estéticas do artista.

Fotografias como máscara: a herança da aparência

O retrato fotográfico convida à imersão, quando nos entregamos ao desfolhamento das muitas camadas de sentidos que qualquer imagem dessa natureza oferece. Entre muitos outros, há dois aspectos que podem ordenar o destino da avaliação que se pretende desenvolver sobre o conjunto de fotografias já descrito anteriormente.

O primeiro se traduz na ideia de herança, aqui tratada como algo que é deixado para outro no futuro, ou seja, aquilo que, sendo ou não material, permanece de uma geração para outra. A herança pode ou não ter sido assim determinada. Pode ser fruto do acaso e é bem sabido por todos nós que essa condição é aplicada ao bem quando chega ao outro que o recebe. Assim, eventualmente a herança pode ser algo concebido na sua origem, mas pode, tão simplesmente, adquirir esse estado em um determinado momento.

O segundo aspecto, inerente à fotografia, é a condição desta como aparência do que registra. Entende-se aparência no sentido barthesiano que qualifica o realismo ao considerá-lo como um aspecto exterior da realidade, sem compromisso em ser tradução de verdade do que refere. Portanto, desejamos entender os retratos sobre os quais nos debruçamos na confluência desses dois aspectos, que definimos como uma aparência que se torna, em algum momento da sua existência, herança.

Entendido que a aparência é alguma coisa da realidade apreendida visualmente, já se estabelecem alguns princípios antecedentes ao discurso que se pretende aplicar nas nossas imagens: sejam quais forem essas, as imagens não podem ser fontes exatas do espírito de uma época, ainda que se possa perceber nelas contornos e minudências da cultura e tempo nas quais foram produzidas. Sendo o retrato uma aparência da pessoa, o mais seguro não é buscar nesse quem foi a pessoa, mas o que foi. Assim posto, a espessura simbólica de um retrato fotográfico depende da nossa interpretação. E ainda que não seja o nosso desejo estender demais o preâmbulo conceitual, não há como evitar advertir sobre o elo entre retrato e representação, não porque estamos tratando de imagem, mas porque estamos associando o retrato à ideia de máscara.

Não há vida em uma fotografia, a não ser aquela que percebemos, porque assim o queremos fazer; igualmente não há em uma máscara. Atribuímos, pela aparência, os valores que nos causam efeitos ou sentimos efeitos pelos valores que percebemos? Damos vida a pedras e seixos, como disse o fotógrafo Frederick Sommer e sentimos, ocasionalmente, vontade de ver na fotografia uma fratura na inexpugnabilidade do passado. Estaria assim explicada a baldia aventura de entregar-se a uma fotografia que "pode ser resultado de um acaso, de uma mirada enigmática, de mãos doces que surpreendem ou de um lugar onde se quereria viver para sempre..."

(AMUNÁTEGUI, 2010, p.11)[2]. A autora refere-se a essa frágil experiência que é tentar imaginar o passado com mais vida, com maior aproximação dos significados por trás dos disfarces, dos quais as fotografias (entenda-se: os retratos fotográficos) representam personagens quase sempre misteriosos.

Como estudiosos, achamos necessário esquadrinhar a fotografia, dissecá-la, como se fosse um corpo cuja funcionalidade pudesse ser explicada pela mecânica de sistemas ocultos, escondidos pela homogeneidade de uma aparência exterior: a pele. Queremos ver e saber além da imagem: quem era o fotografado, quem era o fotógrafo, onde ocorreu a imagem e assim por diante, até onde percebendo a amplitude da fratura no tempo, passamos a nos perguntar quem foi aquela pessoa, que história teve, que tessitura houve na sua existência. Entregamo-nos à aventura da pergunta, sabendo de antemão que se trata de um devaneio apaixonado. Nada mais. No entanto é aí, onde a imaginação se pronuncia que se rompem as grades do presente. E sobre a imaginação, já fez bem observar Didi-Huberman (2004), longe dela não há conhecimento, não há memória.

Assim, a primeira aproximação que fazemos desse conjunto de imagens é reconhecer em suas fotografias a similaridade com as máscaras e a sua função de representação do "eu". Admite-se que a subjetividade é essencial ao processo de representação e que no caso do retrato fotográfico toma a forma de fragmentos de um tempo metafórico que parece auspiciar a eternidade de uma aparência, permitindo com que se defina esse "como um gênero no qual se reúne uma série de iniciativas artísticas que giram em torno da representação das qualidades físicas e morais das pessoas retratadas, seguindo um esquema predeterminado de profundo significado simbólico" (ESPINOZA; RIERA, 2010, p. 23)[3]. Sobretudo, é o seu vínculo com a realidade (a sua qualidade de realismo que advém da fotografia e não do gênero de representação) que dá profundidade aos significados. Mas são significados com profundidades diferentes. É difícil domesticar a polissemia das representações ainda mais quando se está diante do desejo de idealizar a aparência.

No entanto, o conjunto analisado apresenta um facilitador: o resultado não disfarça o sentido de máscara e herança. Tratam-se, todos, de

---

[2] Tradução nossa: "puede ser resultado del azar, de una mirada enigmática, de unas manos dulces que sorprenden o de un lugar donde quisiera vivir para siempre..."

[3] Tradução nossa: "como un género donde se reúnen una serie de iniciativas artísticas que giran en torno de la representación de las cualidades físicas y morales de las personas retratadas, siguiendo un esquema predeterminado como hondo significado simbólico."

retratos feitos para assinalar o indivíduo que se apresenta como intérprete e que assim quer ser reconhecido por muito tempo, quiçá por muitas gerações. São retratos não apenas identificados, mas identitários, ou seja, elementarmente afirmativos de valores que devem atestar visualmente a identidade idealizada do retratado, o que confere validade à observação de que "Os retratos também incorporam várias propriedades indiciais, cuja função primordial, sempre e quando a imagem tenha um nome próprio, é marcar a presença de um indivíduo mediante símbolos que costumam ser bem concentrados" (BRILLIANT, 2010, p. 91)[4].

O que faremos a seguir é identificar os elementos visuais que operam como símbolos de uma identidade comum, a música, e confrontar no conjunto a concentração de evidências sobre o ser feminino e masculino, entendendo que o identitário desse conjunto não se resume a idealizar as formas do musicista, mas o gênero no qual se constrói a sua identidade.

O ensaio do gesto: pose e cenário

O lugar cultural do retrato é, antes de tudo, uma questão de tempo. É uma imagem que não existe fora de um tempo histórico, especialmente o que foi produzido em estúdio, e fora do momento no qual os acordos entre a interpretação do fotógrafo, as premissas técnicas e as demandas do retratado foram estabelecidos. Em todos os períodos, os agentes desse acordo selecionavam, articulavam, dispunham de ferramentas de apoio: figurino, acessórios, cenário, iluminação e a pose para obter um resultado que satisfizesse a expectativa do seu presente e projetasse sua permanência no futuro. Portanto, cada retrato reserva a si a possibilidade de ser único porque, dificilmente, o acordo é renovável. A cada vez que a pessoa retorna ao estúdio, outro momento está em curso e um novo acordo deve ser estabelecido. Assim, a articulação entre a identidade fisionômica e a expressão subjetiva, valores inerentes à criação da personagem, passa a ser o reflexo de um caráter que pretende estar informado no conjunto e não apenas na mensagem do rosto. No estúdio, a identidade é massa moldável com as ferramentas estruturais da pose e cenário.

Quando o cenário some, a pose passa a ser o elemento concentrador de todos os sentidos apreensíveis na construção da figura, e são estes os elementos utilizados nessa representação para criar uma

---

[4] Tradução nossa: "Los retratos también incorporan varias propiedades indexicales, cuya función primordial, siempre y cuando la imagen tenga un nombre propio, es señalar la presencia de un individuo mediante símbolos que suelen ser muy concentrados".

personagem que pode só existir para aquele retrato (MICHELON, 2007, p. 409-443). Cenário e pose foram valores transversais, concomitantes muitas vezes, que construíram fortemente o retrato nas primeiras décadas do século XX. Um elemento que determinou a operação do retrato fotográfico neste período foi a vestimenta, inalienável do sistema de produção deste gênero visual e da condição social do retratado. De acordo com Heynemann e Rainho "a preocupação com as roupas nas fotografias se justifica: afinal ela cristaliza e difunde a posição social e o lugar que o retratado ocupa na sociedade" (HEYNEMANN; RAINHO, 2005, p. 5). O modelo poderia chegar ao estúdio devidamente trajado ou se utilizar de peças disponíveis no próprio ateliê, mas fato é que, por menos que aparecesse no enquadramento, a roupa agregava informação selecionada à efígie gerada na imagem.

A vestimenta masculina, assim como a expressão corporal e facial, em geral, sempre foi de caráter mais rígido se comparada ao vestuário feminino. Além da vestimenta, alguns objetos e acessórios ingressavam no enquadramento do retrato fotográfico e contribuíram para a caracterização do gênero.

Mas há que se admitir que a encenação na fotografia tornou-a familiar, facilmente compreensível e aceitável. Levando em consideração que a padronização imagética desenvolveu-se em consonância com os avanços tecnológicos, é esperado que se possa detectar uma cumplicidade entre contratante e fotógrafo. Entretanto, não somente a iluminação e a caracterização do modelo são responsáveis pelo acordo que dava forma ao resultado final. Nas palavras de Freund, "o ateliê do fotógrafo se converte assim num armazém de acessórios que guarda, preparado para todo o repertório social, as máscaras de seus personagens" (FREUND, 1989, p. 62). Mas, nas primeiras décadas do século XX, é sobretudo a pose que discursa na imagem. Possibilidades e limitações descortinavam o manejo da aparência no contexto da fotografia encomendada. Os retratos pareciam desejar substituir a ausência pela capacidade de reter uma representação humana, vivendo, pulsando, despertando emoções, independente de seus referentes não mais existirem ou terem se modificado.

O retrato também oportunizou a autoidentificação, fator preponderante para sustentar o espetáculo. Os retratos eram depositados, na forma de doação, nas mãos do outro (no caso aqui estudado, da instituição) para indicar apreço, consideração e estima. Esses sentimentos eram reforçados principalmente pela dedicatória contida nos retratos. Tal texto servia como uma forma de testemunho que o músico dava de ter estado lá. O retrato autografado, muito corrente nessa primeira metade do século, transitava entre o público e o privado e espetacularizava a aparência, somando-lhe sentidos por meio da palavra escrita.

Sobretudo, é por causa dos sentimentos despertados por estes objetos, seja através da dedicatória e ou principalmente através da imagem neles contida, que os retratos foram tão frequentes para as pessoas públicas.

A visualidade que o retrato fotográfico construiu por meio da herança atribuída pela pintura e pelas possibilidades técnicas do processo, sempre em avanço, acabou consagrando um modo de representação da figura humana, cujo escopo se deu pela criação de uma realidade baseada, sobretudo, no referencial da imagem. Daí é possível entender porque o retrato fotográfico, mais que o pintado, tornou-se um campo elementar para pôr em prática as representações de desejos e fantasias sobre a aparência. No entanto, essa possibilidade não existiu fora das competências técnicas. Sem o conhecimento sobre equipamentos e materiais, controle de luz, etc., é possível concluir que certas subversões aplicadas à imagem serão postas em prática somente no século XX, acompanhadas pelas inovações vindas da Arte e do Cinema. Mas, a mais intensa das conclusões a que esse estudo chega é a de que as fotografias desses músicos significam, sobretudo, a construção do presente para o passado. O que se percebe desses artistas na imagem é a trama de possibilidades entre os padrões de representação visual e o desejo de reconhecimento dentro de um contexto artístico, que negociava as influências da tradição com as práticas representativas modernas, buscando traduzir a notoriedade em um discurso não verbal, eivado de sentidos ordinários e transversais.

Retrato de mulher: pouco mais do que um perfume no tempo

Todos os retratos que conformam o conjunto de análise foram feitos em estúdio. Assim, o estúdio como o *locus* da representação é assunto que merece estudo. Ainda mais que os estúdios dessas fotografias, que estavam em diferentes cidades e operaram em um período de tempo relativamente longo, não diferem tanto dos estúdios dos anos que se estendem do início da fotografia às primeiras décadas do século XX.

A tecnologia fotográfica do século XIX caracterizava-se, sobretudo, pela experimentação de produtos e materiais e pela limitação dos equipamentos. O estúdio consistiu, nas primeiras décadas do retrato, a única possibilidade de obtê-lo. Portanto, os retratos antigos realizados nos estúdios de fotógrafos foram resultado do somatório de gostos e possibilidades técnicas vigentes em diferentes períodos, muito mais do que em diferentes locais. Assim, não parece inapropriado pensar que há universalidade na imagem fotográfica, se levado em conta sua ocorrência em determinados períodos nos quais os padrões de pose, luz, ângulo, etc. foram mais fortemente determinados pela técnica, então disponível por meio dos recursos existentes. Hoje, talvez, os padrões que regem os retratos não possam ser tão facilmente afirmados, dado o fato de que a

produção desse gênero de fotografia é de amplo domínio do operador da câmera, na sua maioria, não fotógrafos. Crianças, adolescentes, pessoas de todas as idades, sem formação técnica, fotografam com câmeras associadas a outros equipamentos, como telefones celulares, computadores e outros. A visita ao estúdio profissional pode ter diminuído bastante diante desta situação. Mas, supõe-se que a fotografia gerada no estúdio ainda segue o princípio de um gosto que se manifesta em padrões cuja recorrência se dá pelas possibilidades técnicas.

Neste contexto que se dá em um longo espaço de tempo, iniciado em meados dos anos de 1850, o recorte pretendido para análise são os anos de 1920 a 1940. Foram três décadas de muitas mudanças tanto para a fotografia como para o papel da mulher nas sociedades ocidentais. A questão que se propõe desenvolver aqui é verificar se nestes vinte anos a representação fotográfica da mulher, na forma como circulou no mundo, no Brasil e em Pelotas, pode indicar padrões nos quais se evidencie um perfil de uma personagem que assume lugares antes muito circunscritos aos homens, e ao mesmo tempo, permite pensar como fica o lugar do masculino perante tal mudança.

A galeria de retratos de intérpretes – uma leitura sistemática

A observação da distribuição da galeria de retratos no espaço de circulação do CM-UFPEL nos permite compreender que este espaço avança, a partir da entrada, estando dividido em três partes, três momentos: logo após subir as escadarias e transpor a porta de acesso, vislumbra-se, à direita, a parte inicial da galeria, com as fotografias modernas, feitas a partir da década de 1980, com muitas fotografias coloridas; ao se chegar à parte mais ampla do hall, onde existe uma recepção, tem-se a segunda parte da galeria, junto à porta de acesso ao palco, composta por retratos em fotografia preto-e-branco, datados das décadas de 1920 a 1940; a terceira parte, na antessala que conecta à secretaria, à sala da direção e ao setor de salas de aula, é composta por cópias ou originais de pinturas de compositores do século XIX, além da galeria de retratos dos diretores. Analisaremos, neste estudo, a segunda parte da galeria, das fotografias em preto e branco, datadas do período entre 1920 e 1940, formada por retratos de intérpretes, que atuaram no período inicial da instituição. Esta parte da galeria está dividida em dois setores: parede leste (limite com a plateia) e parede sul (limite com o palco).

Como compreender os retratos fotográficos de intérpretes expostos, sob a forma de uma galeria, no hall de entrada do CM-UFPEL? Em primeiro lugar, considerá-los como parte de uma galeria, intencionalmente assim disposta e mantida ao longo das décadas. Em

segundo lugar, considerá-los em sua individualidade, como retratos de intérpretes, a maioria deles acompanhados de dedicatórias.

E que problemáticas surgem? Temos, aqui, portanto, a dimensão material, arqueológica, do lugar e da materialidade do retrato emoldurado. Temos também a condição social de intérprete, em oposição à condição de compositor, que nos lança no universo social da música erudita. Ao mesmo tempo, nos joga sobre a seara dos estudos biográficos e de repertório associado. Aqui contemplamos já três registros: o visual (o retrato), o escrito (a dedicatória e a pesquisa documental sobre o personagem e o repertório) e o material (o espaço do CM e a materialidade do retrato emoldurado).

A análise sistemática do repertório imagético visto como conjunto permite enxergar as regularidades, os padrões, mas também as rupturas, particularidades, desvios. Ambos, regularidades e desvios, colocam questões relevantes para interpretação, nas quais adentraremos agora, partindo de uma decriptação quantitativa do material, para embasar enfoques qualitativos. É entre estas continuidades e descontinuidades, padrões e desvios, que vislumbramos a contenção e o desbordamento do masculino e do feminino na condição e representação do intérprete.

Quantificando regularidades e descontinuidades

Somados os dois setores da galeria (parede leste e sul), esta parte da galeria totaliza 24 retratos (18 na parede leste, e 6 na parede sul). Do ponto de vista de análise de conjunto, é um número muito reduzido para que as análises quantitativas sejam feitas com base em percentuais. Contudo, a classificação e interpolação dos vários elementos constitutivos permite identificar algumas tendências que nos colocam questões. Portanto, usaremos aqui a expressão "percentual" não no rigor de uma série suficientemente extensa, mas para expressar as tendências verificáveis quanto aos itens analisados.

Identificando regularidades

Para o estabelecimento das regularidades, a leitura sistemática dos retratos levou em consideração quatro critérios: 1. localização na galeria (parede leste ou sul), situação (retrato ou performance), 2. lateralidade do retratado (rosto em posição frontal, voltada para esquerda ou voltado para a direita) e 3. gênero (masculino ou feminino). A quantificação destes elementos recorreu estritamente aos elementos visuais; a combinação destes permitiu-nos levantar algumas percepções quanto ao sentido destes retratos.

1. Localização na galeria, segundo gênero, situação e lateralidade.

Parede leste (limite com plateia): de um total de dezoito fotografias, estão representados onze homens e sete mulheres. Todos são retratos. Em um único retrato, o músico segura seu instrumento (violino). Nestes retratos, identificamos duas mulheres para a direita (uma em perfil); dois homens de frente; cinco mulheres para a esquerda (uma em perfil); nove homens para a esquerda (um em perfil).

Parede sul (limite com palco): de um total de seis fotografias, cinco homens e uma mulher. Existem três retratos e três em situação de performance (todos em performance são homens). Nestas fotografias, identificamos uma mulher para a esquerda, um homem para a esquerda, quatro homens para a direita. Dos quatro homens para a direita, três estão tocando (dois tocam piano, um toca violino).

2. Lateralidade

Das vinte e quatro fotografias, em apenas seis os personagens estão voltados para direita, sendo que, destes, três estão no ato de performance. Assim, se tirarmos as fotos de performance, ficamos com um total de vinte e um, das quais, dezoito com o rosto voltado para esquerda e três para direita. Parece-nos que estamos diante de uma convenção: o rosto do retratado está voltado para a esquerda numa razão de 7:1.

Quanto às fotografias de performance, a lateralidade está condicionada pelo instrumento, e não por uma convenção imagética: o tampo do piano aberto e a posição do violino, que permitem que se vejam o instrumento e o braço direito com o arco sobre as cordas. Se estivessem voltados para a esquerda, veríamos somente o tampo do piano e o fundo do violino.

3. Gênero

Entre as vinte e quatro fotografias, temos dezesseis homens e oito mulheres. Isto resulta em uma relação de 2:1. Considere-se ainda que, entre as fotografias de performance, temos três homens e nenhuma mulher, o que resulta em uma relação 3:0. No que se refere aos retratos, com rosto voltado para a esquerda temos doze homens e seis mulheres, resultando em uma relação de 2:1.

Dos retratos voltados para a direita, sem contarmos as cenas de performance, temos um homem e duas mulheres, numa relação de 1:2. Nos retratos com rosto em posição frontal, temos dois homens e nenhuma mulher, numa relação de 2:0.

Considerações sobre as regularidades

Estes números nos permitem enxergar algumas tendências importantes: do total de dezesseis retratos masculinos, somente em um

deles o rosto está voltado para a direita, portanto uma fração de 1/16. Do total de oito mulheres, temos duas para a direita, numa fração de ¼. Se estabelecermos uma progressão para equiparar homens e mulheres, em dezesseis mulheres teríamos quatro para a direita, enquanto em dezesseis homens temos um para a direita. No critério lateralidade, chegamos a uma relação de quatro mulheres para um homem voltado para a direita.

Identificando as particularidades

A leitura sistemática das fotografias levou em consideração quatro componentes visuais para o estabelecimento das particularidades: foco do retrato (rosto ou corpo, incluindo comentário às mãos), olhar, sorriso e espaço (foto em espaço interno ou externo). Os três primeiros são aspectos da pose em si. Assim, com base estritamente na observação dos elementos visuais, podem-se constatar descontinuidades com relação aos padrões estabelecidos, o que suscitará questões em termos de desvios, constituição de individualidade e de excentricidade em contraposição ao padrão predominante.

1. Foco do retrato (rosto / corpo)

A totalidade dos retratos das mulheres se concentra mais no rosto, com mais ênfase no olhar, raramente mostrando porção abaixo do peito. Entre os retratos masculinos, a despeito de a maioria manter-se acima do peito, ocorrem muitas exceções: das dezesseis, em sete são representados partindo do ventre, e, em duas, de corpo inteiro. Neste aspecto, convém observar a representação das mãos. Temos um único exemplo de retrato feminino em que aparecem as mãos, mas para apoiar o queixo (Figura 22), destacando assim também o rosto. Porém, no caso dos homens, em algumas fotografias são mostradas as mãos.

2. Olhar

As fotografias apresentam alguns tipos recorrentes de olhar: aquele que se dirige para a lateral da própria figura, sem fixar-se em um ponto determinado, como se estivesse pensativo ou reflexivo (Figuras 1, 2, 4, 6, 15, 18, 23). O olho que olha diretamente para sua própria lateral, fixando um ponto, em atitude determinada (Figura 4). O olhar que se dirige para o infinito, em um misto de determinado e desbravador (Figura 11), e ainda o olhar que se fixa diretamente na câmera (Figura 14). Observamos que o padrão olhar ao longe, dirigido para a lateral da própria figura, é o mais recorrente dentro da coleção, ao contrário do padrão do olhar diretamente para a lente, que se mostra mais raro.

Este elemento pode estar relacionado à representação dos intérpretes na primeira metade do século XX, ainda identificados com o repertório e as significações do século XIX, em um fenômeno de longa duração. Assim, as concepções do intérprete como dotado de gênio, dom, e

por isto vinculado diretamente com a divindade, distante da realidade cotidiana, se mantêm e materializam na imagem. Além de inferir sobre estes elementos, uma análise cuidadosa do repertório interpretado por estes músicos revela a presença, nos programas de seus concertos, de obras dos compositores mais emblemáticos do século XIX europeu, pertencentes ao que Cook denominou o museu musical ou da música como capital cultural e estético (COOK, 2001, p.46,58)

3. Sorriso

Percebemos apenas três personagens em que a negociação fotógrafo/fotografado permitiu a expressão de sorriso, um homem (Figura 12) e duas mulheres (Figuras 3 e 5).

4. Espaço (interno ou externo)

Os retratos, feitos em espaço interno, vagos e indefinidos, em estúdio, põem o foco central no rosto do fotografado, substituindo a riqueza da cena, como elemento que permite narrar uma situação, pelas significações da pose. Não têm lugar, têm a pessoa do intérprete. Apenas as duas imagens que incluem o piano permitem pensar em uma sala de concertos. Um único retrato masculino poderia apresentar uma ambiguidade interpretativa sobre o espaço, tendo em vista que mostra o personagem vestindo um sobretudo (Figura 21). No entanto, esta pode ser uma escolha apenas do figurino para a imagem, não significando uma determinação de espaço ou uma referência ao inverno.

Corpos femininos e corpos masculinos em música: diferentes reflexos em um mesmo espelho

Analisando o conjunto de imagens do acervo do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, podemos pensar o quanto estas fotografias contribuem para gerar uma compreensão do que significa ser músico intérprete na sociedade em transformação das décadas de 1920 a 1940 e, além disto, o que significa ser intérprete no masculino e no feminino. Destas representações de gênero na interpretação musical, podemos investigar que parcela é fruto de uma permanência das representações dos séculos XVIII ou XIX, segundo as referências de Warburg, e quais parâmetros significam elementos novos. Além disto, cumpre observar como se processam, nestas representações, as negociações entre, de um lado, a individualidade dos intérpretes e suas trajetórias, e, de outro, os aspectos do seu contexto cultural e social de atuação, tais como as perspectivas de gênero no horizonte das condicionantes culturais da época, e de como estas incidiam sobre o fazer musical.

Em um primeiro olhar, ressalta-se uma diferença de enquadramento e de presença do corpo nas imagens: existe um foco mais centrado no rosto e no olhar das mulheres, ao passo que a visão do fotógrafo apresenta-se mais distanciada sobre as figuras masculinas, permitindo um olhar mais amplo do corpo e enfatizando as mãos. Olhares femininos, mãos masculinas. Assim, devido à proximidade do enquadramento nas imagens femininas, os olhos e sua direcionalidade, o sorriso e a posição do rosto destacam-se como elementos de importância no conjunto, e a forma como estão representados em cada fotografia contribuem para identificar a existência de padrões, tornando-se verificável o que se considera culturalmente padrão e o que se coloca como desvio.

Para uma busca das significações nas idealizações, partiu-se primeiro para a análise objetiva do conjunto de imagens, onde observamos uma regularidade dos rostos voltados para a direita, e uma predominância de mulheres nos retratos desviantes deste padrão.

Percebemos que há uma fórmula ou convenção para a pose do retratado, que resulta em oitenta e cinco por cento de retratos para a esquerda. Além disso, representam-se quatro vezes mais mulheres do que homens fugindo à convenção. Vê-se assim que a retratística feminina permite mais desbordamento, enquanto que a masculina condiciona-se mais ao padrão. Esta diferença estaria relacionada a uma diferença na idealização do ser intérprete masculino e do ser intérprete feminino? Seria a condição de mulher musicista algo que incluiria na sua idealização a excentricidade, o sair do convencional? As particularidades verificáveis nos elementos que compõem a pose, das e dos intérpretes retratados, permitirão compreender melhor, considerando agora uma abordagem qualitativa, as idealizações presentes na representação imagética destas e destes músicos, idealizações de o quanto suas imagens, corpos, gestos, configuram o que querem passar, como se veem e querem ser vistos, o que é ao mesmo tempo uma operação de individualidade (o traço individual) e de pertença (o que significa ser um ou uma intérprete nas décadas de 1920 a 1940?).

Analisando o conjunto, observa-se a ausência do sorriso na maioria dos retratos, e a presença do sorriso em dois deles (Figuras 3 e 5), retratos femininos.

Enquanto no caso masculino o sorriso se anuncia somente pela exploração facial, a figura feminina apresenta um incomum sorriso fácil. Há sem dúvida aqui uma construção de individualidade, de afirmação do traço pessoal ao marcar um desvio ao padrão de seriedade.

Assim, chama-nos a atenção o retrato da musicista que apresenta este sorriso aparentemente espontâneo, que olha um pouco de soslaio, com suas costas atrevidamente nuas (Figura 03). É um retrato que mantém a

lateralidade, mas o ângulo com que foi feito, com as costas voltadas para a foto, e destacando a nudez do seu torso, mostra um sorriso descansado onde se destacam os belos dentes, e um olhar provocador. Seu cabelo curto e ondulado, fixado de forma a definir os cachos e ajustar uma onda diretamente sobre a testa, recorda as musas do cinema dos anos 1920. A semi-desnudez da imagem, a composição do sorriso, o cabelo arrumado de acordo com o moderno estilo da época, resultam em um conjunto provocante, que se utiliza dos elementos de sedução que os artistas inevitavelmente possuem sobre o público. Embora contida, há certa ousadia neste retrato. Fotógrafo e fotografada acordaram em produzir uma representação desviante do padrão recorrente, que certamente expressa uma intencionalidade, revela uma afirmação da personalidade da musicista no conjunto da cena cultural de sua época. Há uma intenção de modernidade, de ruptura: não abandona a fórmula passional tradicional, mas a renova, fazendo uma inflexão, de modo que a fórmula se realimenta não somente numa subserviente obediência ao padrão, mas também no delineamento de desvios ao mesmo, carregados de uma grande força psíquica.

No caso masculino, as figuras que se desviam do padrão possuem elementos de ênfase em seu corpo e olhar, diferenciando-se dos elementos masculinos recorrentes e combinando aspectos característicos dos retratos femininos. Dentre as imagens masculinas, a ênfase encontra-se, em sua maioria, no rosto e corpo do retratado, e as mãos e os olhos aparecem como elementos importantes para o reconhecimento dos desvios. Das quinze fotografias masculinas, oito enquadram pescoço e colo do músico, sem a presença das mãos. Em quatro fotografias, as mãos aparecem na composição do retrato como a ligação direta do músico com seu instrumento, simulando o ato da performance (Figuras 01, 07, 11, 17).

Em três das fotografias, no entanto, as mãos aparecem como elementos importantes nas escolhas representativas do retrato, mas não remetendo diretamente ao ato performático (Figuras 08, 14, 20). Na primeira delas (Figura 08), uma imagem bastante escura, com o foco de luz dirigido para as laterais do rosto do fotografado, e mantendo seu centro na penumbra, o olhar do músico está dirigido para baixo, em direção às mãos e para o objeto entre elas, que, por suas dimensões, parece ser uma fotografia em formato *carte de visite*. Auto referenciando-se, a fotografia mostra um músico que contempla uma outra fotografia. A expressão é de introspecção, como se o músico estivesse concentrado em seu próprio mundo interior, intelectual e sério, de acordo com a formalidade da vestimenta. Intelectualidade e ao mesmo tempo serenidade, pela ausência de tensão no rosto, caracterizam a imagem. Por último, duas das fotografias combinam o enquadramento que permite ver uma porção maior do corpo com o olhar voltado diretamente para a lente e a presença das mãos em

posição que não remete à performance (Figuras 14 e 20). Em uma delas, as mãos aparecem como elemento de apoio do rosto (Figura 14), em outra delas, aparecem cruzadas diante do corpo (Figura 20). O olhar, no entanto, dirige-se diretamente para a lente do fotógrafo, desviando-se ligeiramente da direção do rosto. Em uma delas, o olhar eleva-se de um rosto ligeiramente voltado para baixo (Figura 14), em outra delas, desvia-se lateralmente (Figura 20). Nestas duas imagens onde o corpo aparece de forma mais presente, observa-se: o olhar que vem de um rosto desviante e que olha diretamente para a câmera assume, em um corpo masculino, elementos que são diferentes do olhar do intelectual que olha ao longe e desbrava territórios, portador de uma cultura intelectualmente superior, expressão presente na grande maioria dos retratos do conjunto. O corpo que se mostra quase por inteiro e que olha diretamente para a câmera traz um elemento melancólico e se desborda do padrão do estritamente masculino, misturando elementos do feminino e do masculino, apontando para as ambivalências, aproximações, distanciamentos, contenções e seduções do ser artista (Figura 20).

Este conjunto de recorrências e desvios pode ser indicativo de diversos significados, e trazem o desafio de traduzir pelo discurso escrito racional o que se localiza no plano da percepção sensorial infra-verbal e que pertence a um universo complexo de representações.

Inferir significados é parte importante do trabalho analítico, e, ainda que não seja possível determiná-los, observa-se esta presença das mãos como mais marcante nas fotografias masculinas, enquanto nos retratos femininos exploram-se muito mais os pormenores da posição e expressão do rosto e dos olhares. No caso masculino, representa-se mais o conjunto do corpo, com menor exploração de detalhes que permitam aproximar a lente da peculiaridade do olhar. Há, nos homens, neste maior distanciamento, um pouco mais de introspecção e seriedade, corroborada pelo olhar voltado para baixo. No entanto, é justamente nas imagens desbordantes masculinas que o olhar voltado diretamente para a câmera aparece. Nas mulheres, em contraponto, se pode observar sempre uma importância conferida ao olhar, pela proximidade da lente. No entanto, este olhar não se dirige diretamente ao espectador, seu interlocutor do outro lado da lente. Ao mesmo tempo que o olhar desponta como categoria significativa, é das mulheres, paradoxalmente, a imperiosa necessidade de marcar o distanciamento corporal, como forma de distanciar-se do estigma da prostituta ou da cantora de cabaré, que ronda o imaginário da sociedade sobre as mulheres artistas.

McClary (2002, p. 151,) observa que “mulheres no palco são vistas como mercadorias sexuais independente de sua aparência ou seriedade”[5], apontando para a estreita ligação no imaginário de representações entre as mulheres de vida artística a prostituição. Assim, intensifica-se a necessidade de distanciamento deste universo, cobrindo, escondendo e contendo o corpo e o olhar, marcando assim a pertença ao universo da música de concerto e distante do cabaré. Menos pela diferença de repertório e mais pela postura artística e performativa, poder-se-ia dizer.

Finalmente, corroborando o que afirma Cook (1998) sobre a duplicidade da mensagem, que promove uma aproximação ao mesmo tempo em que demarca um irremediável distanciamento, o foco no rosto faz com que o olhar aproxime o artista de quem admira a fotografia, mesmo que este esteja fixado em um ponto distante. No entanto, a contenção corporal, que desborda apenas em alguns breves momentos, trata de marcar a distância, evocando a representação do personagem do artista como vinculado a uma realidade supracotidiana, remetendo a um elemento de longa duração, remanescente do final do século XVIII e século XIX, com seus ideais do gênio artístico inspirado.

Para uma iconologia da iconografia das fotografias de intérpretes: a teoria warburguiana e sua contribuição para a interpretação do retrato

Após a análise sistemática dos dados que se depreendem da leitura de elementos compositivos das imagens fotográficas, levantamos um conjunto de regularidades e descontinuidades que indicam a existência de um padrão, que envolve elementos conscientes e inconscientes na escolha dos seus elementos. Pensamos que tanto seguir quanto desviar-se deste padrão possui significados – significados que para nós são perguntas, mais do que respostas.

Retratos, expressão facial, música, intérpretes, emoção. Onde nos ancorarmos para avançar em uma compreensão iconológica da galeria de fotografias? Buscaremos referenciais na iconologia warburguiana, pelo interesse que traz, em sua matriz, por combinar a leitura entre o aspecto emocional e a dimensão histórica da obra de arte, e pela importância que o desejo em compreender o retrato teve na elaboração de suas teorias.

Desde 1884, o historiador da arte Aby Warburg assimilou o ensinamento de Charles Darwin, divulgado em sua obra *The Expression of the Emotion in Man and Animals* (1872): passou a ver na aplicação da

---

[5] Tradução nossa: “Women on the stage are viewed as sexual commodities regardless of their appearence or seriousness”.

expressão facial um aspecto significativo de nossa relação com o mundo material (artefatos) e com o mundo imaterial (valores).

No começo do século XX, Warburg (1866-1929) empregou o termo "iconologia" para identificar o método de pesquisa que tinha como alvo o sentido histórico das imagens. Em uma palestra proferida em 1912, apresentou ao público o seu novo método de análise de imagens, baseado na emoção humana, e balizado na interface com testemunhos literários, combinada a uma atenta percepção das noções de tradição e memória. Seus sucedâneos, naquilo que denominamos Escola de Warburg, dedicaram-se a aprofundar diferentes potencialidades do complexo pensamento warburgiano.

Warburg procurou explorar as recorrências entre a imagética do ritual em várias culturas, percorrendo o caminho da Antiguidade à Renascença e, paralelamente, entrelaçando abordagens etnográficas. Uma de suas perguntas centrais, como historiador da arte, era compreender a permanência de motivos nas artes figurativas, em contextos históricos distintos, por exemplo, as permanências da Antiguidade.

Como explica Felipe Charbel Teixeira (2010, p. 134), a "fórmula de *páthos*" foi um dos conceitos encontrados para se pensar o conceito de "pós-vida" da Antiguidade, de sobrevivência de elementos figurativos remanescentes do Mundo Antigo em contextos posteriores. Esta continuidade de um padrão de representação ou de elementos figurativos não se trataria nem de um redespertar, aos moldes de Jacob Burkhardt, nem de uma imitação, na perspectiva de Johann Joachim Winckelmann. *Pathosformeln* é um neologismo intencionalmente criado por Warburg.

As *Pathosformeln* são concebidas como expressão adequada dos estados emocionais no limite da tensão. Estas "fórmulas passionais" ocupam um lugar de destaque, no sistema conceitual de Warburg, para se explicarem as permanências e pós-vida de elementos, sistemas e padrões figurativos. (GINZBURG, 2009, p. 53-54)

Mas estas permanências são bem mais do que sobrevivências, mexem com o psíquico, com o inconsciente, com a memória:

> Ele se refere, aqui, não apenas à sobrevivência de certas formas representacionais, como a Ninfa, entendidas como tópicas figurativas, ou seja, lugares-comuns visuais mobilizados conscientemente pelos pintores [...], mas ao revigoramento mesmo de certas forças psíquicas arraigadas na memória coletiva, cristalizadas como espectros em imagens dotadas de intensa força. (TEIXEIRA, 2010, p. 139)

Um dos conceitos centrais na teoria de Warburg, as "fórmulas emocionais" (*Pathosformeln*) consistiam em padrões de representação do corpo humano, que poderiam ser tidos como representações de aspirações humanas, que tinham a capacidade de extrapolar seus contextos originais de significação. De antemão, identificamos já aqui aproximações entre suas preocupações teóricas e nosso objeto de pesquisa, o retrato de intérprete.

Em nossa apropriação do conceito warburguiano, preferimos salientar a existência de atrelamentos históricos das *Pathosformeln*, que perduram através das tradições, mas que não se fundam em a-historicidade. Fundam-se sim na memória, seja por meio de mecanismos conscientes ou inconscientes[6]. Em uma expressão bastante feliz, Giorgio Agamben (2007, p. 18) define as *Pathosformeln* como "cristais de memória histórica" dotados de uma dupla dimensão: originalidade e repetição.

Conforme Ginzburg (2009, p. 46-7), o programa de Warburg seria uma *kulturwissenschaftliche Bildesgeschichte*, uma história da imagem do ponto de vista da cultura. O objetivo que o moveu foi colocar o material da história da arte a serviço de uma psicologia da expressão humana, evitando sempre incorrer nos extremos da exaltação irracionalista do gênio ou no determinismo histórico fácil.

Conforme Teixeira, o interesse de Warburg estava na "análise das relações complexas entre o artista e seu meio", enfatizando o "papel do comitente na produção artística e a relação dos artistas com modelos literários circulantes" (TEIXEIRA, 2010, p. 134-5). Podemos pensar aqui no fotógrafo, no fotografado (enquanto comitente) e nos modelos e convenções retratísticas.

Isto lhe servia para pensar as formas de transmissão e sobrevivência da Antiguidade. E é neste entrecruzamento entre o artista, o meio, o comitente, os modelos literários, o contexto histórico, e outros fatores, que as *Pathosformeln* emergem como modelo explicativo, que dá conta inclusive das dimensões inconscientes presentes nas tradições:

> Daí a importância conferida, já no estudo sobre Botticelli, ao estudo da mobilização inconsciente, em pinturas e esculturas, de forças emotivas (patéticas) herdadas do (e reavivadas no) contato com a tradição antiga – as *Pathosformeln*, "fórmulas de páthos", conceito cunhado por ele em 1905, em estudo sobre Dürer, mas cujas linhas gerais já se fazem presentes em seus primeiros escritos. Cabe frisar, nesse sentido, que

---

[6] Há compreensões diferentes sobre a relação das "fórmulas passionais" de Warburg com a historicidade. Alguns entendem que sejam representações passionais a-históricas e universais (BERRY, 2011).

> Warburg não fazia distinção entre "grande arte" e "arte menor", ao menos como objetos de estudo da história da arte. Decisivo, para ele, era o potencial emotivo suscitado por cada obra particular. (TEIXEIRA, 2010, p. 138)

Outro aspecto importante do pensamento de Warburg, fundamental para nosso estudo, anunciado acima, é a relação entre estética e relevância histórica. A avaliação propriamente estética estava ausente, pois o seu interesse verdadeiro estava em outra parte. Contudo, considerava relevantes, para instrumentalizar a análise, questões como o gosto artístico, o desejo do comitente. A estética, mesmo presente no método, não é o alvo do seu interesse (GINZBURG, 2009, p. 56-57).[7]

Filipe Teixeira, ao analisar o estudo de Warburg sobre Botticelli, aponta como ele:

> se orienta precisamente pela rejeição de vieses puramente formalistas ou estetizantes de compreensão da arte, procurando compreendê-la como parte de uma psicologia social mais ampla. Para tanto, ele se recusa a abordar as composições do pintor florentino a partir de uma hermenêutica puramente formal, caracterizada pela interpretação dos registros pictóricos do passado a partir de chaves analíticas encontradas exclusivamente nas pinturas e/ou na subjetividade do analista. Seu método era abertamente contextualista, sem, todavia, enveredar por uma teoria do reflexo – Warburg recusava terminantemente quaisquer tendências interpretativas que concebessem os fenômenos artísticos como simples retratos passivos da cultura ou das estruturas socioeconômicas (TEIXEIRA, 2010, p. 135-136).

Podemos afirmar que, para Warburg, as obras de arte não eram consideradas "objetos válidos em si mesmos e por si mesmos", mas "veículos selecionados da memória cultural" (FORSTER, 2005, p. 33; TEIXEIRA, 2010, p. 139).

Fica claro que Warburg (1990, p. 249) se opunha ao formalismo predominante nos meios intelectuais europeus de sua época. Opôs-se a autoridades como Winckelmann, Lessing, Morelli e Wölfflin, que viam a história da arte como uma "disciplina autônoma, orientada para a

---

[7] Cf. GINZBURG (2009, p. 57, nota 61), para Warburg, uma pintura pode ser significativa para o historiador, por testemunhar determinadas relações históricas, importante para o estudioso iconográfico e, ao mesmo tempo, irrelevante do ponto de vista estético.

apreciação de ideais artísticos, modos de representação ou estilos de época". (TEIXEIRA, 2010, p. 135) O propósito de Warburg estava em compreender uma "situação histórica com base em fontes figurativas e documentais" (GINZBURG, 2009, p. 57, nota 62) Este objetivo suscitou algumas questões que alimentaram as pesquisas de Warburg: em que medida é possível interpretar a história a partir de fontes visuais?

Saxl, um dos seguidores de Warburg, contribuiu, na avaliação de Ginzburg (2009, p. 57, nota 68), para o desenvolvimento da escola ao reforçar o quanto o "discurso racional tende a enrijecer e generalizar as sutilezas da linguagem pictórica", perspectiva muito importante para nosso esforço de compreensão dos retratos de intérpretes do Conservatório de Música de Pelotas. Assim, com Saxl aprendemos sobre o risco de se comparar uma obra visual a um registro verbal, pois "uma imagem é inevitavelmente mais ambígua, aberta a diferentes interpretações – e suas nuances não são transponíveis para um plano articulado racional [...] senão a preço de se forçar um pouco" (GINZBURG, 2009, p. 58, nota 72) Daí nosso esforço de interpretar os retratos, num primeiro momento, com base na decodificação de seus elementos visuais a partir deles mesmos.

Da aplicação da iconologia warburguiana à iconografia dos retratos de intérpretes

O conjunto de retratos fotográficos da galeria do Conservatório de Música possui grande potencial de interface com a teoria do *Pathosformeln* de Warburg, pelo quanto esta permite englobar aspectos díspares como emoção humana, memória, inconsciente, contexto histórico do artista e da obra de arte, relação entre documento escrito e visual e intransponibilidade entre o visual e o escrito.

Os retratos dos intérpretes da galeria apresentam, como apontamos acima, padrões de representação do corpo humano (BERRY, 2011), que carregam um forte potencial emotivo, o qual, do ponto de vista de Warburg, possui um fator significativo para a interpretação da relação entre a obra de arte e o contexto histórico. A teoria das "fórmulas passionais", baseada na emoção humana (BERRY, 2011), propõe analisar as expressões dos estados emocionais, ao mesmo tempo dando conta de pensar as permanências de motivos e padrões figurativos (GINZBURG, 2009, p. 53-54), não somente como tópicas figurativas ou lugares-comuns visuais mobilizados conscientemente, mas sobretudo como forças psíquicas arraigadas na memória coletiva, cristalizadas como espectros em imagens dotadas de intensa força. (TEIXEIRA, 2010, p. 139)

Na nossa compreensão, o conceito de *Pathosformeln* pode ser alargado para se pensar a galeria de fotos do CM-UFPEL como um todo,

pois permite dar sentido à reapropriação que fazemos do conceito warburgiano. Nosso foco não é, aqui, a permanência do clássico, não obstante esta pudesse ser avaliada em vários aspectos da iconografia da história e memória institucional do conservatório. Nossa busca aqui não é o clássico, mas o romântico, e sua longa duração no século XX, conforme o repertório interpretado por estes músicos. A representação dos intérpretes nos retratos, mais do que seguir um padrão figurativo consciente, possui uma grande força psíquica, que remete a uma memória das representações sociais e culturais que encontram na instituição do conservatório de música o seu templo. Assim, o valor emotivo dos retratos, que pode ser captado, mais do que na regularidade do padrão da lateralidade do rosto, nos pormenores de olhares e expressões faciais, constitui uma "mobilização inconsciente de forças emotivas (patéticas) herdadas" do contexto da tradição do século XIX, mas "reavivadas" (TEIXEIRA, 2010, p. 135) no contexto histórico das primeiras décadas do século XX, quando da criação dos conservatórios de música no Rio Grande do Sul positivista e do desenvolvimento dos padrões estéticos da fotografia retratística no Brasil. São, ao mesmo tempo, repetição de padrões e recriação original, em seu contexto específico. Parafraseando Giorgio Agamben, as "fórmulas passionais" dos retratos de intérpretes da galeria do CM-UFPEL são "cristais de memória histórica". Mas as fórmulas passionais, aqui, não são mera reprodução de fórmulas produzidas no contexto da pintura. Estão enquadradas na fotografia – emolduradas! Portanto, submetem-se a todo o conjunto de decisões do fotógrafo, que se insere em filtros de sua época, os quais influenciam consciente ou inconscientemente suas escolhas, mas que também toma suas decisões próprias, que marcam a sua assinatura de artista.[8]

Assim, o fotógrafo faz escolhas o tempo todo. Interferem seus juízos e os de sua época, assim como os aspectos técnicos da produção visual. Nesta escolha, ocorrem processos não somente de escolhas, mas de exclusões de elementos, as censuras (BRUNEAU, 1989; BOTTI, 2003).

A escolha, além de escolhas técnicas, inclui a determinação e a aplicação de padrões, por exemplo, nos ângulos escolhidos para pose do

---

[8] Mariana Meloni Vieira Botti caracteriza bem este processo de escolhas que precedem a o resultado da fotografia: O fotógrafo decide antes de fotografar (o que já não é absolutamente "natural"), pois escolhe o tema, o tipo de aparelho, a película, a objetiva, determina o tempo da pose, calcula a abertura do diafragma, foca, posiciona-se num ângulo de visão [...]. Depois na revelação todas as escolhas se repetem (formato, papel, operações químicas, eventuais trucagens); em seguida, a prova tirada entrará em todas as espécies de redes e circuitos, sempre todos "culturais" (em diversos graus), que definirão o uso da fotografia. (BOTTI, 2003, p. 110).

retratado e da retratada. Nesta escolha do ângulo, ele está construindo o que está vendo, gerando uma imagem que não é análoga ao real, mas traz consigo uma opinião sobre este real, seja ele concreto ou imaginário, o que repercute diretamente sobre a mensagem fotográfica. Conforme Botti (2003, p. 110), "ao eleger o ângulo mais apropriado, o fotógrafo está instaurando modelos fotogênicos, isto é, modelos de representação, que interferem na mensagem fotográfica". A imagem fotográfica do retratado, escolhendo, selecionando, é assim uma opinião e um conceito sobre ele, acordados entre fotógrafo e fotografado, inseridos na cultura de seu tempo, e isto se faz na montagem da pose, na definição do ângulo, na apresentação do gesto, do olhar.

Considerações finais

As fotografias da galeria foram montadas, dirigidas e posadas a partir de um conjunto de ideias, de certa forma compartilhadas por diferentes fotógrafos, de diferentes regiões e países, e por diferentes intérpretes que se faziam retratar, conjunto de ideias que visava a representar uma imagem idealizada do intérprete, evocativa de valores associados à instituição conservatório. Está claramente colocado um ideal na recorrência da "fórmula passional" adotada. Como decifrar culturalmente os códigos de significação carregados por esta fórmula? Alguns códigos, como a seriedade, o olhar, o raro sorriso, a postura, a indumentária, as mãos, entre outros elementos, constituem intenções deliberadamente pensadas e reproduzidas (BOTTI, 2003, p. 111), que constituem, ao mesmo tempo, tanto a repetição quanto a originalidade das fórmulas passionais dos retratos de intérpretes.

Apontando possibilidades de leitura nesta direção, alertamos que, se em relação às fotografias das capas dos CDs, Cook (1998) observa que se cria ao mesmo tempo um movimento de proximidade e distanciamento entre intérprete e ouvinte, o mesmo pode-se dizer sobre as fotografias. A pose resultante da combinação entre luz e sombra nas fotografias feitas em estúdio, onde se buscava enfatizar a aura de estrela, de intelectualidade ou de entrega total à música, provoca o desejo de aproximação ao mesmo tempo em que deixa clara a condição de ser inacessível.

Assim, sobressai-se um conceito de desejo combinado com distanciamento permeando a esfera da música de concerto, o que, combinado com a predominância do repertório dos séculos XVIII e XIX, presentes nos programas de concerto dos artistas estudados, configura elementos importantes para a análise deste objeto.

Ainda, há que referir que a grande importância que se pode atribuir à imagem plasmada na fotografia no começo do século XX é

característica deste momento, apenas. As fotografias, em formato de *carte de visite*, eram a forma de apresentação dos artistas, e, ao mesmo tempo, de recordação. A ampliação da gama de significados e possibilidades técnicas que ocorre posteriormente a este período reconfiguram os estudos da imagem estática dos retratos e sua simbologia. No entanto, em que pese a grande modificação nos processos de circulação de artistas e promoção de seus concertos, a carga dramática da fotografia, em especial de músicos, merece ainda ser considerada de forma particular.

Consideramos então que, no estudo das imagens de intérpretes, a representação de músicos através da fotografia envolve um *ethos* construído. Na composição de sua fórmula performativa dramática, o sentido buscado é o distanciamento, a formulação do desejo. Mostrar e esconder, dar e negar. Aproximar o público da imagem do objeto artístico e ao mesmo desenhar as fronteiras entre este e o mundo real e cotidiano.

Pensar sobre imagens de intérpretes da música de concerto apresenta-se de imediato como uma questão transversal: quais elementos podem nortear a reflexão sobre a visualidade para algo que pretende apresentar-se como puramente sonoro? Ao mesmo tempo, porém, o rigor do trabalho contínuo e disciplinado da música de concerto busca tradicionalmente conduzir o intérprete a um ideal de performance em que seu corpo possa ser esquecido em prol da realização sonora, onde a contenção e a economia de movimentos são elementos desejáveis – mas o corpo, em que pese tudo isto, continua ali. Treinado e conduzido em prol de uma performance onde a música audível seja a grande estrela, o intérprete busca em certo sentido anular-se para alcançar a melhor realização sonora, demarcando uma distância segura das manifestações musicais onde o corpo é o protagonista. Contenção e refreamento fazem parte do ideal a ser alcançado. Ainda que impossível, o intérprete desejaria que o público não o visse, que apenas escutasse sua música. As poucas possibilidades de movimento que constituem a visualidade da música de concerto pertencem a um leque já conhecido, esperado e convencionado. Movimentos adequados e desejáveis, ainda que propositadamente distante do desejo corpóreo. Assim, a contenção corporal corrobora para a aura de intelectualidade e distinção que perpassa o universo da música de concerto. O corpo, que remete a outros repertórios, outros mundos musicais, todos eles potencialmente menos nobres e menos intelectualizados, deve ser ensinado e domesticado. Tornar distinta/distante a figura, de acordo com o que se quer da música. No entanto, vivo e pulsante, o corpo oscila entre o adequar-se e o não adequar-se. Referências de outros universos musicais permeiam a todo o momento as escolhas de visualidade do intérprete e a leitura/recepção do público. Além do que, o corpo segue ali: é impossível não vê-lo. Em pequenos detalhes, o corpo escorre. Desborda. Não traz em si apenas os elementos de contenção. A performance, seja a que repertório

vincule suas relações de pertencimento, é sempre um discurso temporal, visual e sonoro. Neste contexto, a fotografia pode ser entendida como um registro documental visual do intérprete e de suas escolhas de performance. Ainda que não registre a temporalidade do evento, a fotografia é, ao mesmo tempo, estática, mas plena de sentidos possíveis, e registra este terreno negociado entre contenção e transbordamento. Finalmente, transforma-se ela mesma em transgressão, posto que é a materialidade visual de algo que pretende-se apolíneo, acorpóreo, transcendente ao material.

Em última instância, as fotografias de intérpretes da música de concerto apelam para a construção de um imaginário de distinção, onde o rigor da técnica e do repertório traduz uma educação para o refreamento das paixões, ao passo que o distanciamento do olhar reflete um controle dos corpos contidos.

Acompanhados ou não de seus instrumentos, os artistas que, neste conjunto realizavam concertos pela América Latina, trazem o ideal civilizatório mesclado à concepção de si próprios como portadores de uma cultura elevada, superior. Distanciar-se do público, assim, demarca um território de sentidos onde uma duplicidade é exposta: acercá-los deste repertório, fazê-los conhecer a cultura da música de concerto; no entanto, deixar claro que a distância entre público e artista é intransponível, posto que irremediavelmente pertencentes a mundos opostos.

Galeria

Fig. 1: Raul Laranjeira

Fig. 2: Maria Carreras

Fig. 3: Ilse Woebcke

Fig. 4: Benno Moiseiwitsch

Fig. 5: Dyla Josetti

Fig. 6: Vianna da Motta

Fig. 7: Alexandre Uninsky
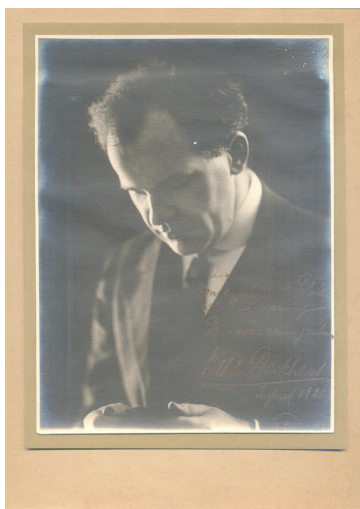
Fig. 8: Wilhelm Backhaus

Fig. 9: Bidu Sayão

Fig. 10: Glauco Velasquez

Fig. 11: Afonso Annibal da Fonseca

Fig. 12: Emil Frey

Fig. 13: Oscar da Silva
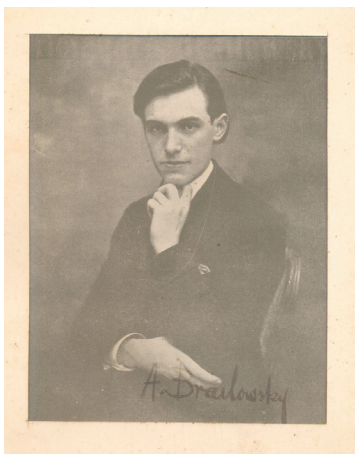
Fig. 14: Alexander Brailowsky

Fig. 15: Julieta Telles de Menezes

Fig. 16: Walter Burle Marx

Fig. 17: Juan Manen

Fig. 18: Lea Bach

Fig. 19: Artista não identificado

Fig. 20: Michael von Zadora

Fig. 21: Ignaz Friedman

Fig. 22: Ofélia do Nascimento

Fig. 23: Maria Dvorak

Fig. 24: Rossini Freitas

REFERENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe.* Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

AMUNÁTEGUI, Ximena Cruzat. Presentación. In: MUSEO HISTÓRICO NACIONAL. *Retratos de mujer 1880-1920, Chile:* rostros, poses, vestimentas y modos del ser femenino. Santiago: Museo Histórico Nacional, p.7-14, 2010.

BERRY, J. Duncan. *Applied iconology:* logic emotion strategy. Disponível em: http://www.applied-iconology.com/iconology.htm. Acesso em 12 Jul. 2013.

BOTTI, Mariana Meloni Vieira. Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher. C*adernos Pagu* (21): p.103-131, 2003.

BRILLIANT, Richard. La autoridade del parecido. In: PHOTOESPAÑA. *Interfaces, retrato y comunicación.* Madrid: La Fabrica, p.89-102, 2011.

BRUNNEAU, Philippe. De l'image. *R.A.M.A.G.E.* (4), p. 249-295, 1986.

CALDAS, Pedro. *História do Conservatório de Música de Pelotas.* Pelotas: Semeador, 1992.

CERQUEIRA, Fabio; NOGUEIRA, Isabel; FERREIRA, Leticia; GOLDBERG, Guilherme; MICHELON, Francisca. O Centro de Documentação Musical da UFPel no horizonte da multidisciplinaridade: articulações entre musicologia histórica, gestão patrimonial e memória institucional. *Revista HISTÓRIA*, São Paulo, 27 (2): 2008.

COOK, Nicholas. The domestic Gesamtkunstwerk, or record sleeves and reception. In: THOMAS, Wyndham (Ed.) *Composition, performance, reception:* studies in the creative process in music. Aldershot: Ashgate, p. 105-117, 1998.

_____. *De Madonna al canto gregoriano:* una muy breve introducción a la música. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul.* 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.

DIDI-HUBERMAN, George. *Imágenes pese a todo:* memoria visual do holocausto. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

ESPINOZA, Fanny; RIERA, Francisca. A representação do eu. In: MUSEO HISTÓRICO NACIONAL. *Retratos de mujer 1880-1920, Chile*: rostros, poses, vestimentas y modos del ser femenino. Santiago do Chile: Museo Histórico Nacional, p. 23-89, 2010.

FORSTER, Kurt W. *El renacimiento del paganismo:* aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1989.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais:* morfologia e história. 2 ed. São Paulo: Cia. das Letras, p. 41-94, 2009.

HEYNEMANN, Claudia Beatriz e RAINHO, Maria do Carmo. *Retratos modernos.* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional / BR Petrobras, 2005.

LUCAS, Maria Elizabeth. História e patrimônio de uma instituição musical: um projeto modernista ao sul do Brasil?. In: NOGUEIRA, Isabel. *História iconográfica do Conservatório de Música da UFPel.* Porto Alegre: Palotti, 2005.

McCLARY, Susan. *Feminine endings*: music, gender, sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

MICHELON, Francisca Ferreira. A fotografia: um click nos tempos modernos, In: Ana Luiza Setti Reckziegel e Gunter Axt. (Org.), *História geral do Rio Grande do Sul*: República Velha *(1889-1930)*, v. 3. Passo Fundo: Méritos, p. 409-443, 2007.

NOGUEIRA, I. (org.). *História iconográfica do Conservatório de Música da UFPel.* Porto Alegre: Pallotti, 2005.

___________________, MICHELON, Francisca, SILVEIRA JR, Yimi Walter Premazzi. *Música, memória e sociedade ao sul.* Pelotas: Editora da UFPel, 2010.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. *História e Historiografia*, n. 5, p. 134-147, 2010.

WARBURG, Aby. *Essais florentins.* Paris: Klincksieck, 1990.

“Quero ficar no teu corpo feito tatuagem”: cantoras brasileiras, fãs homossexuais e performatividades[1]

RAFAEL DA SILVA NOLETO

Nunca imaginei que uma frase fosse reverberar com tal intensidade em minha consciência quanto a frase dita por *Fatal*.[2] Enquanto conversávamos sobre as prováveis motivações que aproximariam determinadas cantoras da chamada “Música Popular Brasileira”* de um público homossexual, senti-me estimulado a perguntar a *Fatal* se ele, a partir de sua experiência como fã de Gal Costa e como homossexual, acreditava que a sexualidade poderia marcar diferenças entre o modo de ser fã de pessoas homo ou heterossexuais. Dirigindo-me a ele de maneira mais direta, indaguei:

> (RAFAEL) – Você acha que existem diferenças entre o fã *gay* e o não *gay*?
>
> (FATAL) – Eu acho que tem porque o fã *gay*... Eu acho que o fã *gay*... ele se imagina, ele se transporta para o corpo da cantora ou a cantora se transporta para o corpo dele. Ele vive aquele momento “eu sou a Gal" [...]

---

[1] Este artigo é uma versão modificada e consideravelmente ampliada de trabalho apresentado na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia, no GT “Culturas corporais, sexualidades e reconhecimento: novas moralidades em debate”, coordenado por Laura Moutinho e Fabiano Gontijo.

[2] Este trabalho apresenta parte de etnografia (NOLETO, 2012) realizada em 2011/2012 na cidade de Belém (PA), cujos principais interlocutores são homens (entre 27 e 45 anos de idade) que se reconhecem como homossexuais, pertencentes, economicamente, às camadas sociais médias da cidade e com uma característica em comum: são fãs de cantoras brasileiras. Os nomes que usarei para fazer referência a todos eles são fictícios e estão diretamente relacionados às carreiras e aos principais trabalhos lançados por suas artistas favoritas. São eles: *Elétrico* (27 anos, fã de Daniela Mercury), *Tamba-tajá* (32 anos, fã de Fafá de Belém e Leila Pinheiro), *Atrevido* (35 anos, fã de Fafá de Belém), *Pirata* e *Brasileirinho* (35 e 32 anos, fãs de Maria Bethânia), *Fatal* (45 anos, fã de Gal Costa) e *Pimentinha* (não revela a idade, fã de Elis Regina).

De imediato, a hipótese levantada por *Fatal* evoca uma percepção direcionada ao entrecruzamento de aspectos relativos à *performance* cênica dessas cantoras e a aspectos relativos à performatividade de gênero de seus fãs homossexuais. Talvez essa seria a imbricação que mais tenha me inquietado durante a imersão etnográfica: a tentativa de compreender as formas pelas quais as corporalidades de fãs (homens e homossexuais) e ídolos (mulheres e cantoras), de algum modo, se entrecruzam, interferindo, inclusive, na percepção que esses fãs possuem de suas masculinidades. Se, por um lado, a opinião de *Fatal* traz à tona questões pertinentes à discussão da performatividade de gênero, por outro, também pode promover certa essencialização do homem homossexual como um sujeito que possui, compulsoriamente, uma inclinação "natural" para a "feminilidade" ou para o universo daquilo que é socialmente convencionado como "feminino". No entanto, a partir dos diálogos que empreendi com os interlocutores desta pesquisa, tenho a impressão de que, na verdade, a materialização dos "sexos" pelas vias da performatividade de gênero se dá através de um complexo campo de negociações, entre "masculinidades" e "feminilidades"[3], que se inscreve nos corpos.

Fatal utiliza uma metáfora que sugere as ideias de "transferência", "transporte", "deslocamento" para um corpo (ou corporalidade) "exterior", que está para fora do sujeito e que, por ocupar o espaço da exterioridade, representa uma alteridade apenas momentaneamente alcançável, como num processo de possessão, ativado, neste caso, pelo que *Fatal* denomina como "imaginação", ou seja, aquele instante em que o fã "se imagina", em que "ele vive aquele momento 'eu sou a Gal'".

Antes de adentrar plenamente na discussão que pretendo travar, devo esclarecer que os termos "performance" e "performatividade" são utilizados neste trabalho a partir da perspectiva em que Brickell (2003) nos ajuda a compreender a distinção entre a forma com que teóricos como Goffman (2002) utilizam a palavra performance e autores como Butler (2002; 2010a) utilizam o termo performatividade. Para Brickell (2003),

> Butler é comumente incompreendida como se estivesse argumentando que a performatividade envolve sujeitos realizando representações generificadas, apesar de sua performatividade se basear na repetição de

---

[3] O uso de aspas nas palavras "masculinidades" e "feminilidades" serve para destacar o caráter construcionista das demarcações daquilo que é socialmente considerado como masculino ou feminino, evidenciando sua variabilidade de acordo com a sociedade e a época em que essas demarcações são analisadas. Sendo assim, as aspas serão utilizadas, contextualmente, sempre que surgirem termos derivados de "masculino" ou "feminino".

> normas através da linguagem. A performatividade é, predominantemente, um processo de invocação do sujeito, não uma performance feita por um sujeito (BRICKEL, 2003, p. 165-166, tradução nossa)[4]

Teóricos como Goffman (2002) desenvolvem o conceito de performance (ou representação) num sentido mais "teatral", ou seja, que considera que os sujeitos desenvolvem uma atuação performática particular a partir de seu contexto de interação cotidiano com outros sujeitos. Essas nuances de diferenciação entre Goffman e Butler são elencadas por Brickell (2003) no sentido de clarificar a distinção entre dois conceitos que, em alguns aspectos, tornam-se similares. Porém, enquanto para Goffman (2002) a performance é concebida como uma atuação performática em um contexto de interação social, para Butler (2010a), a performatividade se dá no plano da construção discursiva, sendo citada corporalmente através de atos que não são necessariamente ensaiados ou encenados, mas produzidos pelas relações de poder que constrangem os indivíduos a buscarem a assunção aos seus sexos através da reiteração corporal dessas normas discursivas.

Anos mais tarde e com preocupação semelhante à de Brickell (2003), Miskolci e Pelúcio (2007) conceituam performatividade sob a ótica de Butler (2002) no intuito de diferenciá-la do conceito de performance, descartando a hipótese de existência de sujeitos voluntaristas que encenam o gênero. Para os autores,

> as normas reguladoras do sexo são performativas no sentido de reiterarem práticas já reguladas, materializando-as nos corpos, marcando o sexo, exigindo práticas mediante as quais se produz uma "generificação". Não se trata, portanto, de uma escolha, mas de uma coibição, ainda que esta não se faça sentir como tal. Daí seu efeito a-histórico que faz desse conjunto de imposições algo aparentemente "natural" (MISKOLCI; PELÚCIO, 2007, p. 258).

Para os efeitos deste trabalho, utilizo a palavra performance referindo-me a comportamentos, atos e expressões pessoais usadas, individualmente, pelos sujeitos em seus cotidianos de interação com outras

---

[4] "Butler is commonly misunderstood as arguing that performativity involves subjects performing gendered presentations, even though her performativity does rely upon the repetition of norms through language. Performativity is predominantly a process of invoking the subject, not a performance by a subject." (BRICKEL, 2003, p. 165-166).

pessoas. Neste texto, performance é também usada como sinônimo de interpretação musical. Em contrapartida, utilizo o termo "performatividade" como um marcador que sinaliza o processo contínuo de construção de "masculinidades" e "feminilidades", corporificadas pelos sujeitos e baseadas na adoção, rejeição ou ressignificação das normas prescritas aos gêneros pelas relações de poder.

Partindo de um diálogo com as contribuições deixadas por Mauss (2003 [1935]) para a compreensão das técnicas corporais utilizadas por sujeitos imersos em seus grupos sociais, tentei vislumbrar uma forma de chegar a um entendimento em que a performance musical fosse tanto percebida em sua característica não-cotidiana de expressão corporal quanto como um conjunto de técnicas corporais que pode ser adaptado ao cotidiano performático dos corpos de pessoas não-artistas como, por exemplo, os fãs. Durante o trabalho de campo, a participação (ou interferência) das cantoras na dimensão cotidiana da vida desses fãs homossexuais emergia com muita força, revelando-se em seus discursos, apontando a trajetória afetiva desses sujeitos e, por fim, apresentando um alto grau de proximidade entre fã e ídolo ao nível do gesto.

Na intenção de captar esses lapsos de gestualidades que denunciariam a importância dessas cantoras para a vida desses fãs, tudo indicava que minhas atenções deveriam estar voltadas para as sutilezas de suas vidas cotidianas. Isso significa dizer que meu olhar deveria voltar-se para aquilo que é, geralmente, quase imperceptível e que consiste no percurso gestual de uma ação física. Esta constatação é representativa de um ponto de afinidade que encontrei entre minha pesquisa e o trabalho de Mauss (2003 [1935]): a problematização do uso de técnicas corporais na vida cotidiana de um determinado conjunto de pessoas com vistas à compreensão de uma realidade social. Minha insistência no emprego da expressão "vida cotidiana" evidencia as intenções de perceber o gesto corriqueiro, despreocupado, automatizado – mesmo que essa automatização tenha sido fruto de um processo em que a gestualidade foi inicialmente ensaiada. Neste sentido, a análise de Mauss (2003 [1935]) acerca das técnicas corporais como um produto materializado no corpo e somente analisável sob um ponto de vista que considere a perspectiva do "homem total" – moldado em sua gestualidade a partir de uma combinação de aspectos físicos, psicológicos e sociológicos –, foi o eco mais audível que pude encontrar para me auxiliar a pensar nesta dimensão gestual cotidiana que compõe o trânsito dos corpos desses fãs homossexuais.

Ora, se para esses fãs o adjetivo "poderosa" é o que mais frequentemente expressa as qualidades atribuídas, por eles, aos seus ídolos e se – como demonstrou o trabalho de campo – esse "poder" das cantoras está diretamente vinculado às suas corporalidades, de alguma forma, esses

fãs revelam uma busca por certa aproximação (e até apropriação) com essas corporalidades no intuito de atrair esse "poder" para si e construir a própria fluência de suas gestualidades[5].

Entretanto, essa tentativa de aproximação entre fãs homossexuais e cantoras pelas vias do gesto não é uma regra sem múltiplas exceções e matizes. Para alguns fãs, o gosto por cantoras somado às suas homossexualidades não forma uma equação em que imaginar-se como o ídolo ou, mais precisamente, imaginar-se como uma mulher será o resultado final obtido ou desejado. A "feminilidade" da cantora, neste caso, aparece como uma característica que é apenas admirada, mas que não precisa ser adquirida, compulsoriamente, pelas vias da imitação, da transformação.

Atrevido seria um dos exemplos de fãs que avaliam não perceber nenhuma proximidade gestual entre ele e sua cantora predileta, Fafá de Belém.

> (RAFAEL) – A Fafá [de Belém] já influenciou em algum aspecto da tua vida?
>
> (ATREVIDO) – Eu gosto muito de achar graça!
>
> (RAFAEL) – Achar graça? [risos] Mas a tua risada é parecida com a dela [Fafá de Belém]?
>
> (ATREVIDO) – Não, não é. [respondeu, sério, interrompendo minha pergunta]. É diferente. Nem pode, né? [gargalhadas de ambos].
>
> (RAFAEL) – Tem algum gesto da Fafá, algum comportamento, alguma palavra, alguma coisa que a Fafá faça e que tu utilizes na tua vida?
>
> (ATREVIDO) – Nada. Não tem nada. Eu acho que ela [Fafá de Belém] perde o amigo, mas não perde a piada. Igual a mim. Mas os trejeitos, o jeito, não. Não tenho nada dela na minha vida.
>
> (RAFAEL) – Na tua casa, na tua intimidade, trancado no teu quarto, como tu ouves a Fafá? Tu escutas a Fafá? Cantas junto com a Fafá? Dublas a Fafá? Como tu realmente ouves a Fafá?

---

[5] Essas conclusões foram tiradas a partir das reflexões que empreendi, na primeira parte da pesquisa de campo, acerca do qualificador "poderosa", frequentemente utilizado pelos fãs homossexuais para adjetivar suas cantoras favoritas. Os dados etnográficos me possibilitaram perceber que a adoção do adjetivo "poderosa" como um marcador distintivo da cantora se justificava pela percepção de "poderes" que estavam diretamente ligados ao corpo, ou melhor, à expressão performática com que os corpos dessas artistas se apresentam nos palcos (NOLETO, 2012).

> (ATREVIDO) – Eu gosto de ouvir quando eu tô deitado numa rede, me embalando. Então, a música [me] transporta, né? Eu escuto, mas não necessariamente me vejo no lugar dela [Fafá de Belém] cantando, não. Eu gosto de ser homem, do gênero homem. Eu nunca tive vontade de ser mulher. Eu gosto mesmo, eu adoro ser homem, entendeu? Eu não tenho essa coisa... [não conclui a frase]. Porque tem muito *gay* que realmente tem problema, que gostaria de ser mulher, que faz trejeito e coisa e tal... Mas eu não. Eu gosto de ser homem! Eu gosto tanto de ser homem que eu gosto de homem. [gargalhadas de ambos] Gosto do gênero mesmo. [risos] Mas eu escuto [a Fafá de Belém], me transporta no tempo, pra uma situação ou um relacionamento que tem a ver com uma música... Ou então, me transporta pra ela [Fafá de Belém] mesma, eu gosto de lembrar dela.

O discurso de *Atrevido* deixa entrever, dentre outros aspectos, a sua constatação de que há certas limitações que circunscrevem normas performativas aos gêneros. A partir da análise de sua fala, é possível perceber que cantar com ou cantar como a cantora seria trazer para si uma "feminilidade" provocadora de uma ruptura indesejável com as normas que conferem inteligibilidade ao seu gênero, autoidentificado como "masculino". Ao informar que sua risada "não pode" ser igual (ou parecida) com a de Fafá de Belém, *Atrevido* expõe, implicitamente, que a gestualidade é fator de peso na denúncia de uma descontinuidade entre as suas próprias práticas corporais cotidianas e as regras sociais delimitadoras de padrões de "masculinidade". Em outras palavras, a preocupação de *Atrevido* seria afirmar que ser homossexual não pressupõe uma "feminilização" dos corpos nem dos gestos.

Sob este mesmo prisma, *Atrevido* transparece sua percepção de que o ato de fazer "trejeitos" considerados "femininos" seria um indício de algum "problema" do qual "sofreriam" muitos *gays*. Em sua concepção, a simulação do "feminino" é algo irrealizável, mesmo que esteja sob a proteção de um ambiente fechado no qual não estivesse sendo observado por outras pessoas. Assim, pode-se dizer que a "feminilização" desencadeada pela apropriação da gestualidade da cantora seria um fator que contribuiria para deslocá-lo de seu gênero, afastando-o de um padrão de "masculinidade" que o agrada. Finalmente, em sua elaboração, *Atrevido* deixa claro que gosta de "ser homem", evidenciando que sua identificação com a "masculinidade" se estende ao próprio desejo sexual, isto é, considera-se um homem, que preza por certos códigos corporais "masculinos", cujo desejo sexual é também orientado para outros homens que também cultivem essa "masculinidade" na construção de suas performances corporais cotidianas.

Estimulado por esse e por outros depoimentos colhidos durante o trabalho de campo, creio que seria oportuno discutir sobre estas supostas "feminilidades" e "masculinidades" que se inscrevem nos corpos e que, para Judith Butler (2010a), são compreendidas como "normas regulatórias" constantemente reiteradas através de um processo citacional no qual o ato de citar significa corporificar convenções daquilo que, socialmente, se considera como "masculino" e "feminino". O empreendimento desse processo citacional acarretaria a construção do que Butler (2010a) denomina como performatividade de gênero, uma conduta que materializaria, dessa forma, o "sexo" nos sujeitos, fazendo emergir, consequentemente, os sujeitos do "sexo". Neste sentido, a autora compreende que

> o "sexo" é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o "alguém" simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural (BUTLER, 2010a, p. 154-155).

Ao contrário de *Atrevido*, o discurso de *Fatal* revela outras possibilidades de negociação com tais normas performativas que materializam os "sexos".

> (FATAL) – A Gal [Costa] tem isso de servir de musa inspiradora pros *gays*, né? Quem é o fã da Gal que não se imagina cantando "Meu nome é Gal" ou, então, "Índia", dublando "Índia", né? Todos se imaginam nessa situação [risos] Inclusive, nas brincadeiras, eu faço o "Meu Nome é Gal" pros amigos.
>
> (RAFAEL) – Sério? Com os teus amigos, na tua intimidade?
>
> (FATAL) – Faço, faço. Na minha intimidade. Então, eu tenho um amigo que tem um sítio, a gente vai pra lá e eu faço o "Meu nome é Gal" e dizem que a sincronia é perfeita! Eu também acho! [risos]. E é muito bacana! Mas sem acessório, sem nada. Só mesmo...
>
> (RAFAEL) – Só na performance?
>
> (FATAL) – Só na performance, na brincadeira, mas é muito bacana!
>
> (RAFAEL) – Mas a Gal [Costa] te influencia no teu dia a dia? Por exemplo, tem algum gesto que tu fazes e que seja um gesto da Gal?
>
> (FATAL) – Não, não... Acho que não. Quando eu tomo banho, eu canto, canto, canto! Eu faço minhas performances! [*Fatal* me olha com

expressão cínica e dá uma gargalhada. Parecia envergonhado para falar sobre suas performances no banheiro]

Se nas falas de *Atrevido* inexiste a possibilidade de diálogo com uma gestualidade "feminina", mesmo que sob o manto da privacidade de um local inacessível aos olhos alheios, para *Fatal*, o espaço privativo da domesticidade – marcado pela aura de intimidade e informalidade – cumpre a função de ser o *lócus* adequado para a fruição do exercício de uma "feminilidade" inscrita sobre um corpo "masculino". Assim, a prática de *Fatal* demarca uma dimensão espacial para a realização de seus atos, circunscrevendo, dessa maneira, a "feminilidade" ao ambiente "da casa" em contraposição à "masculinidade" exercida no ambiente "da rua" (DaMATTA, 1997).

Compreende-se, portanto, que a dimensão espacial, sinalizada pelo desenho de uma fronteira entre os ambientes público e privado, seria uma representação de "esferas de sentido que constituem a própria qualidade e que permitem normalizar e moralizar o comportamento por meio de perspectivas próprias" (DaMATTA, 1997, p. 44). No caso de *Fatal*, a personificação dessa "feminilidade" poderia ser entendida como um ato que deve ser escondido ou, quando revelado, que seja feito em tom jocoso, como uma brincadeira partilhada entre aqueles que desfrutam da intimidade de quem pratica o ato.

Diante das práticas de sociabilidade relatadas por *Fatal*, pergunto: seria possível expandir as reflexões em que Norbert Elias (1990) discute o processo civilizador como um conjunto de normas prescritas aos corpos com a finalidade de produção do que entendemos como "bons costumes"? Se, teoricamente, alargarmos as concepções de "feminilidades" e "masculinidades", compreendendo-as como fluxos corporais, e dialogarmos com a análise em que Elias (1990) avaliou o processo histórico de produção dos "bons costumes" nas sociedades eurocêntricas, no qual a liberação de fluxos corporais (gases, urina, fezes, muco nasal etc.) passou a ser controlada – através da submissão do corpo a uma pedagogia civilizatória – e reservada ao âmbito da privacidade, sugiro, com base no depoimento de *Fatal*, que a materialização da "feminilidade" num corpo "masculino" poderia ser compreendida como um fluxo corporal maculador das normas que prescrevem uma conduta delimitadora das fronteiras entre "feminilidade" e "masculinidade".

O ambiente do banheiro, nos moldes em que conhecemos as configurações espaciais das casas e apartamentos das sociedades ocidentais contemporâneas, pressupõe o exercício de atividades corporais individuais não destinadas à publicidade e é, por este motivo, o espaço escolhido por

Fatal para a fruição de uma "feminilidade" e musicalidade das quais não pode desfrutar fora dos espaços da privacidade e da intimidade. Como na obra de Elias (1990), o banheiro seria, para *Fatal*, o local apropriado para descarregar esses fluxos corporais que denunciam a não adaptação do corpo a certas normas pedagógicas. Performatizar/cantar de forma "feminina", equivale, nestes termos, a escarrar, urinar ou defecar, sendo todos estes atos corporais indignos de exposição pública, perturbadores dos "bons costumes".

Finalmente, o elogio dos amigos, ao dizerem que *Fatal* realiza uma "sincronia perfeita", quando dubla a canção "Meu nome é Gal" (composição de Roberto Carlos e Erasmo Carlos), torna possível uma sutil associação com a travestilidade e o transformismo, o que reforça uma tênue e momentânea ligação entre *Fatal* e o domínio da abjeção, pois, neste caso, apresenta-se em sua sociabilidade como um homem que "incorpora" artificialmente uma voz "feminina", rompendo, assim, a continuidade exigida para o seu gênero "masculino". Entendendo esse domínio da abjeção como um território de "zonas 'inóspitas' e 'inabitáveis' da vida social" (Butler, 2010a, p. 155), a leve associação de *Fatal* com o abjeto é temporária, resguardada pelo isolamento de espaços físicos como o banheiro, o sítio e a proteção dos amigos íntimos.

Em contraponto, ao descrever algumas experiências musicais vividas no passado, *Elétrico* demonstrou uma maior exploração dos espaços públicos para o exercício de uma gestualidade que está relacionada com seu ídolo, a cantora Daniela Mercury.

> (RAFAEL) – Ah! Tu cantavas?
>
> (ELÉTRICO) – É. Eu fiz canto há bastante tempo até. [Mas] tem muito tempo que eu não canto nada. Parei com essa graça de querer vida de músico. [risos] Não dá pra mim. E eu sempre cantei as músicas da Daniela Mercury. Até brincava com o pessoal da banda, eu falava assim: "Eu sei que vocês gostam mais de MPB. E eu sei que vocês nem consideram a Daniela Mercury uma cantora de MPB, mas [risos] tem que botar pelo menos umas três músicas dela aí pra eu dançar, pra eu rebolar no meio do povo aí" [risos nossos]
>
> (RAFAEL) – Tu imitas a Daniela Mercury na tua casa, sozinho, entre quatro paredes?
>
> (ELÉTRICO) – Ah! Não só entre quatro paredes, [mas] na frente das pessoas mesmo, a gente [ele próprio] tira graça.
>
> (RAFAEL) – O que é que tu fazes? Tu cantas? Tu danças?

> (ELÉTRICO) – Canto, danço, imito a coreografia toda, né? Essa música que eu te falei[6], essa música que ela [Daniela Mercury] canta com a Angélique Kidjo[7], eu sei a coreografia da música inteira! [fala empolgado]. Eu até brinco porque, em toda turnê, ela muda a coreografia de "Ilê Pérola Negra", né? Aí, eu digo: "Ela mudou a coreografia do 'Ilê Pérola Negra' e agora eu vou ter que aprender a coreografia de novo" [risos]
>
> (RAFAEL) – Mas no teu dia a dia, tem algum gesto da Daniela que tu uses?
>
> (ELÉTRICO) – [risos] Tem sim... Deixa eu ver... [olha para cima e fica pensativo] Deixa eu pensar... porque a gente agrega tanta coisa, assim, com o tempo, né? Com o tempo... [fica reticente]. Deixa eu pensar aqui... Tem... aquela sobrancelha dela é clássica, né? É... [fica reflexivo] eu acho que a sobrancelha... É verdade... [pensativo, dando a impressão de que não queria revelar muito dessa gestualidade cotidiana].

É importante notar que esta fala deixa perceber em *Elétrico* as intenções de exercício de uma gestualidade pública ao mesmo tempo em que esconde segredos (ou dúvidas) acerca da incorporação desse gestual de Daniela Mercury em seu cotidiano. Apesar de termos, no Brasil, cantores homens considerados modelos de "masculinidade" e que constroem carreiras a partir da associação com gêneros musicais que exigem uma performance corporal pautada em movimentos sensuais, genericamente chamados de "rebolado", é a consciência de *Elétrico* sobre sua corporalidade que transfigura o sentido de rebolar. Para ele, a matriz do gesto transferido para o seu corpo foi apreendida de uma mulher, Daniela Mercury, que, dentre outros qualificadores artísticos, possui formação em dança clássica e moderna e, em seus *shows*, é acompanhada por uma equipe de bailarinos que possuem a mesma formação.

Portanto, mesmo que a maneira de dançar de *Elétrico* seja adaptada e até "masculinizada" para cumprir certas convenções, a consciência que possui de seu "rebolado" é outra, vincula-se a uma pequena transgressão gestual feita em público, ainda que esse grupo de pessoas não seja capaz de reconhecer-lhe a raiz dos gestos. Socialmente, *Elétrico*, em momentos específicos, se utiliza de sua relação com Daniela Mercury para produzir para si um trânsito corporal que o permita, transgredir, publicamente, algumas normas. Sua aproximação transitória com o universo profissional da música seria, também, uma forma de justificar, socialmente, o seu rebolado.

---

[6] *Elétrico* se refere à música "Dara", composição de Daniela Mercury gravada no álbum "Sol da Liberdade".

[7] Cantora africana, nascida no Benin.

Entretanto, quando transferi o olhar para a esfera cotidiana e automatizada de sua gestualidade "fora de cena", *Elétrico* expressou dúvidas, silêncios e esquecimentos. Apenas sinalizou que, em seu dia a dia, levanta uma de suas sobrancelhas tal qual Daniela Mercury faz quando canta ou fala. Talvez a expressão de *Elétrico* seja um verdadeiro sinal de esquecimento, talvez seja um indício de um grau de incorporação gestual que já não é mais percebida de forma tão clara devido ao fato de que "a gente agrega tanta coisa, assim, com o tempo" (como ele próprio constatou) ou, por fim, talvez seja uma forma de delimitar um espaço reservado de sua intimidade, no qual revelar os segredos de sua composição gestual representaria um desnudamento indesejável diante de mim.

É nessa dimensão cotidiana e não mais encenada do gesto que pretendo adentrar. Durante o trabalho de campo, foram inúmeras as referências à incorporação "natural" de gestualidades das cantoras por parte de seus fãs. Nem sempre são gestos que denotam uma "feminilidade", não são ações que, invariavelmente, chegam ao extremo da imitação, da cópia, pelo contrário, a aquisição do gesto se faz pelas vias da adaptação, tornando aquele ato não mais uma propriedade da cantora, mas uma aquisição legítima de seu fã. Nem sempre esse gestual se constrói a partir de uma ideia de emulação do "feminino", mas nos termos em que Mauss (2003 [1935]) compreende como uma "imitação prestigiosa" na qual

> a criança, como o adulto, imita atos bem sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. [...] É precisamente essa noção de prestígio da pessoa que faz o ato ordenado, autorizado, provado, em relação ao indivíduo imitador, que se verifica todo o elemento social. (MAUSS, 2003 [1935], p. 405)

Esta noção é relevante para compreendermos que a relação entre fã (imitador) e ídolo (imitado) é marcada pela legitimação que o primeiro concede ao segundo ao copiar-lhe os gestos, simbolicamente, conferindo-lhe uma importância dentro de um contexto social. No entanto, é importante frisar que, ao contrário de Mauss (2003 [1935]), não compartilho da ideia de que apenas o imitado exerça poder ou – usando suas palavras – autoridade sobre o imitador. Seguindo a mesma lógica dos pressupostos em que Foucault (1988) concebe as relações de poder como ações relacionais produtoras de condutas e pulverizadas em múltiplos pólos de agência, suponho que o fã também exerça poder ou autoridade sobre o ídolo na medida em que, igualmente, tem a agência de produzir o ídolo a partir da legitimação e da imitação de sua gestualidade.

Retomando as reflexões acerca da imersão do gesto no cotidiano de fãs homossexuais de cantoras brasileiras e distanciando-me agora da

hipótese da adoção do ato como uma imitação do "feminino", pretendo expor um contraponto entre a teatralidade cênica da cantora Maria Bethânia e a discrição da gestualidade adotada por um de seus fãs, *Pirata*. Nos momentos em que conversei com *Pirata* sobre a performance de Maria Bethânia no palco, ouvi sua descrição de inúmeros atos físicos que, para ele e para outros fãs, destacam Maria Bethânia como sendo uma cantora extremamente "teatral". Esse adjetivo é frequentemente usado não apenas pelos interlocutores com quem dialoguei nesta pesquisa, mas também por fãs alojados nas comunidades virtuais de sociabilidade dedicadas à Maria Bethânia, refletindo não apenas a percepção que eles têm do trânsito corpóreo que a cantora empreende em cena, mas o próprio resultado da construção de sua imagem na mídia brasileira a partir de seu vínculo com a indústria fonográfica. Estimulado por essa temática, investi no seguinte diálogo com *Pirata*:

> (RAFAEL) - Esse gestual da [Maria] Bethânia, que a gente lembra da Bethânia assim, com esses gestos todos... Isso te influenciou de alguma forma? Tem algum gesto da Bethânia que tu adotes no teu dia a dia? Tem alguma coisa no teu gestual que vem da Bethânia?

> (PIRATA) - Tem.. tem... [fala com meio sorriso nos lábios] Por exemplo, a [Maria] Bethânia tem o costume de, em algumas músicas, de piscar pro público. Eu costumo fazer isso com os meus amigos. Quando a gente vê uma coisa que a gente não pode falar, eu faço isso. Até o *Tamba-tajá* brinca muito comigo e diz: "Essa é a piscada da Bethânia, né?" [risos meus e de *Pirata*] E... tem uma coisa dela [que percebo] muito em foto, de perfil, ela faz assim [*Pirata* junta as duas mãos e as aproxima do queixo em posição de oração] ou então com a mão no queixo...
>
> (RAFAEL) - Com as mãos como se ela tivesse rezando?
>
> (PIRATA) - É. Ou então pensando... Tem uma [foto] que eu acho bonita, [é] do [álbum] "Brasileirinho", é a contracapa [em] que ela tá com a mão no queixo, tá de perfil, o cabelo preso... Eu tenho esse costume. Esse gesto eu peguei dela.
>
> (RAFAEL) - De ficar com a mão no queixo ou com as mãos em posição de oração?
>
> (PIRATA): - Isso... quando eu tô pensativo...
>
> (RAFAEL): - Eu acho que é no [álbum] "Memória da pele" [em] que ela tá assim com a mão no queixo...
>
> (PIRATA): - [Na foto] ela tá com a testa franzida. Eu tenho isso dela.

A tensão encontra-se, justamente, entre a encenação e o cotidiano. Os gestos escolhidos por *Pirata* não denotam uma "feminilidade" nem são atos exclusivos ou identificáveis como sendo da cantora. Qualquer pessoa, homem ou mulher, pode dar piscadelas, colocar as mãos no queixo ou juntá-las em posição de prece enquanto permanece pensativo. No entanto, o esforço que venho fazendo é o de interpretar a simbologia subsumida nessas piscadelas no sentido antropológico em que Geertz (1989) as entende. Assim como no caso de *Elétrico*, a narrativa de *Pirata* aponta para o fato de que, novamente, é a consciência do gesto quem denuncia a apropriação física de um ato realizado por alguém. Mesmo que seja uma ação "neutra", que não escancare uma performatividade de gênero "feminina", "masculina" ou ambígua, o gesto incorporado por *Pirata* é perpassado por uma intenção consciente de apresentar-se, socialmente e cotidianamente, como Maria Bethânia, tendo suas piscadelas, inclusive, reconhecidas por seus amigos. Neste sentido, o reconhecimento por parte de seu grupo de relações torna-se relevante para legitimar a existência de um gesto que não seria identificável por olhares leigos, mas que, mesmo em sua "neutralidade", é um gesto que indica um trânsito corpóreo por uma "feminilidade" sem, necessariamente, estigmatizar o realizador do ato.

Se nos permitirmos explorar a evolução do conceito de estigma exposta por Goffman (1975), perceberemos que, inicialmente, na concepção grega e posteriormente na cristã, a carga material do estigma era depositada sobre o corpo, assumindo o formato de cortes, queimaduras ou erupções cutâneas. Atualmente, subsiste outra concepção na qual o estigma é tido como uma marca social que cria o domínio da anormalidade e justifica a exclusão social através de uma lógica relacional na qual "um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem" (GOFFMAN, 1975, p. 13). Porém, recuperando a ideia do estigma como uma inscrição no corpo, sugiro que a suposta invisibilidade dos gestos adotados por *Pirata* – ações que poderiam ser feitas por qualquer pessoa e que não demarcam uma presença "feminina" de Maria Bethânia – é um demonstrativo do desejo de não ser plenamente estigmatizado, de não ter sobre seu corpo a marca e o peso dos gestos que o exporiam à ridicularização social ao ser visto como uma caricatura de Maria Bethânia.

Entretanto, perceber-se ou reconhecer-se como *fora* (ou parcialmente *dentro*) das normas dessa inteligibilidade cultural materializada pelas "ficções" dos sexos e dos gêneros (BUTLER, 2010a) não é tarefa simples para todos esses fãs. Porém, o conhecimento prévio e, de certa forma, aprofundado das técnicas corporais utilizadas pelas cantoras que motivaram as discussões neste trabalho me possibilitou uma análise mais criteriosa das gestualidades dos fãs que se tornaram meus interlocutores. Treinar o olhar para as cantoras e seus fãs foi de extrema relevância para que eu pudesse confrontar as práticas e os discursos,

avaliando, dessa maneira, onde se escondiam segredos que ocultavam a presença física dessas cantoras na gestualidade trivial de seus admiradores.

Logo que tive um contato mais próximo com *Tamba-tajá*, percebi que suas inflexões vocais se assemelhavam com as nuances sonoras da fala de Fafá de Belém. A maneira com que articulava as palavras, a rítmica com que essas mesmas palavras eram encadeadas e, por último, a entonação com que finalizava suas frases soavam, para mim, como adaptações de um modo de falar semelhante ao da cantora Fafá de Belém. Em todo caso, não era uma cópia fiel, apenas era um gesto induzido, como ocorreria com um estrangeiro que, em outro país, nunca adquiriria inteiramente o outro sotaque, mas guardaria em sua fala a influência da musicalidade da outra língua da qual se tornou falante.

Quando perguntado sobre sua relação com a gestualidade de suas cantoras favoritas – Fafá de Belém e Leila Pinheiro –, *Tamba-tajá* negou qualquer influência delas em seu gestual, embora tenha enfatizado que a dimensão gestual dessas e de outras cantoras é algo que o interessa. No entanto, pretendo chamar a atenção para o fato de que, em encontro com *Pirata* obtive, sem perguntar, a informação de que *Tamba-tajá* seria um exímio imitador de Fafá de Belém. Essa revelação sinalizou que, ao contrário daquilo que afirmava nas entrevistas e das características que eu mesmo percebi em seu modo de falar, *Tamba-tajá* trazia consigo uma carga gestual de uma de suas cantoras prediletas, Fafá de Belém. De acordo com *Pirata*,

> (PIRATA): - O *Tamba-tajá* imita a Fafá super bem. Ele imita, assim, a Fafá falando... [risos] E a Fafá é meio nervosa, ela atropela muito as palavras e ele [*Tamba-tajá*] faz igualzinho!

O depoimento de *Pirata* deixa exposto o caráter de brincadeira que essas imitações ostentam, não excluindo o fato de que essas brincadeiras também poderiam interferir na composição da gestualidade e da linguagem real utilizadas por esses fãs em seus cotidianos. Em conversa telefônica com *Pirata*, consegui a informação de que, quando vão a bares e estabelecimentos que disponibilizam o aparelho de *videokê* para que os clientes cantem, *Tamba-tajá* canta "com voz de mulher". Diante disso, seu amigo, *Pirata*, se contrapõe: "Canta com voz de homem, *Tamba-tajá*! Tu não é mulher!". Para justificar-se, *Tamba-tajá* diz: "Mas eu não gosto de voz de homem!"[8].

---

[8] Diálogo por telefone que transcrevi para o caderno de campo.

Exemplificando a ideia de que essas brincadeiras imitativas interferem na realidade desses interlocutores, *Pirata* me ajudou a compreender esse processo a partir do seguinte diálogo:

> (RAFAEL): - Na tua intimidade, na tua casa, no teu quarto, no teu ambiente privado, como é a tua relação com a [Maria] Bethânia? Tu ouves a Bethânia? Tu cantas junto com a Bethânia ou tu és mais de ouvir? Tu imitas a Bethânia na tua intimidade? [*Pirata* ri]
>
> (PIRATA): - Vixe! Canto! [risos] Faço a *mise em scene* vendo os DVDs! Eu procuro imitar muita coisa. E canto muito com ela. [risos]
>
> (RAFAEL): - Tu achas que, de alguma forma, o fato de tu cantares com ela [Maria Bethânia], e assistir o DVD imitando, interfere no teu dia a dia? Tu achas que isso te dá alguma feminilidade ou não?
>
> (PIRATA): - Eu acho que acaba... Eu acho que no momento de estar fazendo o gestual, pra quem não é *gay*, isso pode dar muita feminilidade. Mas a gente sabe que não é bem isso... de querer ser mulher. Não é nesse sentido, né? Não é nesse sentido. Mas... eu acho que acabo trazendo isso pro meu dia a dia sim, mas não nesse sentido assim... eu não fico pensando assim: "Ah! Eu quero ser mulher!". Mas eu acho que acabo trazendo isso [esse gestual] pro meu dia a dia sim.

É válido atentar para o fato de que *Pirata*, ao assumir o entrecruzamento cotidiano entre sua gestualidade própria e a de Maria Bethânia, em nenhum momento, vinculou a adoção de alguns gestos da cantora com uma provável vontade de "ser mulher". Pelo contrário, o que interessa é o interstício da negociação entre o "masculino" e "feminino", ainda que esse processo seja realizado de maneira imperceptível aos olhos alheios, nas dimensões mínimas do movimento corporal. O *status* de brincadeira permite burlar a estigmatização, estabelecendo-se, assim, apenas uma ligação transitória e jamais efetiva com a "feminilidade". Em outro diálogo telefônico, *Pirata* revelou uma situação ocorrida com ele e *Tamba-tajá* durante um teste realizado para ingresso em um curso de canto oferecido por uma escola de música em Belém. O trecho a seguir é uma transcrição de minhas anotações do diário de campo:

> Ainda falando da atividade de cantar, *Pirata* me contou que *Tamba-tajá* fez aulas de canto com o prof. Newton Fontes[9]. No dia do teste, *Tamba-tajá* foi cantar uma música do repertório de Ivete Sangalo e, para seu erro diante de um professor de canto, iniciou sua performance, segurando um

[9] Nome fictício.

telefone celular nas mãos (como se fosse um microfone), cantando numa tonalidade adequada para a voz de Ivete Sangalo e, ainda por cima, imitando sua forma de cantar. O professor pediu:

- Cante com sua voz e não com a voz de Ivete!

Tamba-tajá encontrou uma tonalidade mais grave e cantou, quando foi interrompido, novamente, pelo professor:

- Cante à vontade, tire esse celular de sua mão.... se solte...

Tamba-tajá respondeu:

- É que eu sou que nem a Gal: só sei cantar segurando alguma coisa nas mãos. [risos] (Diário de Campo, 06 nov. 2011)

Essa história foi contada em tom de anedota por *Pirata*, o que provocou risos em mim. É uma história que ficou amplamente conhecida entre os amigos de sua rede de relações e que, por não ser um segredo, foi a mim revelada espontaneamente sem ferir a ética da rede. *Pirata* utilizou de um senso de humor muito sutil e inteligente para me contar essa história, uma qualidade que talvez eu não tenha para registrá-la com todas as nuances de humor que a história teve. Mas o fato que realmente importa é a detecção de um aspecto importante: em certos momentos esses fãs se vêem como artistas, sentem a necessidade de estar no palco, de expressar-se através da voz, ou melhor, sentem a necessidade de imergir na magia que está subjacente à atividade performática de suas cantoras preferidas. Talvez essa vontade de cantar não seja a manifestação de uma vocação real, mas sim o despertar de um impulso que os leva para o centro do mistério de uma cantora: a preparação para os *shows*, a escolha do repertório, as dificuldades da carreira e todos os aspectos *glamourizados* que giram em torno de sua profissão. Ao se enxergarem como cantores, eles podem também desvendar segredos que não são revelados nas entrevistas, nas cenas de bastidores frequentemente veiculadas nos DVDs etc. Cantar os faz viver a rotina de uma diva, cria a responsabilidade do ensaio, obriga-os a entender como cuidar da voz, os faz chegar perto dos segredos das técnicas vocais e, ao mesmo tempo, contribui para que eles mistifiquem ainda mais as suas cantoras.

(RAFAEL) – Olha, *Tamba-tajá*, me disseram por aí, as más línguas, que tu és um excelente imitador, que tu imitas a Fafá...

(TAMBA-TAJÁ) – [risos] Dando entrevista no DVD [mais risos] É uma piada, isso! Muito engraçado.

(RAFAEL) – Isso é uma brincadeira?

> (TAMBA-TAJÁ) – É uma brincadeira que rola. O *Pirata*, sempre que a gente sai com amigos, diz: "Ah! Imita a Fafá [de Belém] falando com o Chico [Buarque]?"

Enquanto *Tamba-tajá* narrava suas histórias e imitava Fafá de Belém para mim, iniciei um processo de confirmação daquilo que eu havia percebido em nosso primeiro contato: sua maneira de falar era influenciada por Fafá de Belém. Sua dicção, a velocidade com a qual articulava as palavras, a entonação que dava às frases, a sonoridade das finalizações de suas frases, toda a sua maneira de elaborar uma fala ostentava a influência de Fafá de Belém. Embora ele não percebesse essa influência de forma tão clara (ou não quisesse falar acerca dela), esse fator ficou evidente quando começou a imitar a forma com que Fafá de Belém falava. Percebi poucas variações entre aquilo que ele delimitava como sendo a sua própria forma de falar e aquilo que seria o jeito "Fafá" de dizer as coisas. *Tamba-tajá* não era um mau imitador. Essa não seria a justificativa para a pouca variação entre sua fala e a imitação da fala de Fafá de Belém. Na verdade, a variação era mínima porque a fala de Fafá de Belém fora assimilada em sua performance cotidiana. "Naturalmente", *Tamba-tajá* tinha o acento de Fafá de Belém em seu discurso.

Diante dessa perspectiva em que a corporalidade é adquirida, construída, elaborada pelas vias da "imitação prestigiosa" pergunto: estariam as teorias de Mauss (2003 [1935]) e Butler (2002; 2010a) tão distantes uma da outra? Obviamente, há uma imensa distância histórica e um abismo epistemológico entre Mauss e Butler. Entretanto, a despeito de que Mauss, no início do século XX, escrevia com objetivos teóricos e discursivos completamente diferentes da perspectiva filosófica e *queer* com que Butler, no anos 1990, desenvolvia seu raciocínio acerca da performatividade de gênero, consigo encontrar conexões entre ambos – especificamente relativas ao texto de Mauss sobre as técnicas corporais e à discussão empreendida por Butler acerca da performatividade de gênero – naquilo que se refere ao ponto de vista construcionista, contínuo e citacional com que eles enxergam o uso das técnicas corporais dentro de um contexto social. O fato de que Mauss e Butler não falem, necessariamente, o mesmo idioma e que suas perspectivas de enunciação sejam aparentemente díspares não impede que suas teorias, em alguns aspectos, convirjam.

Se Mauss (2003 [1935]) sugere que "o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é o seu corpo" (MAUSS, 2003 [1935], p. 407), admitindo ainda que esse corpo é adaptável a diversos objetivos, acaba por reconhecer que

> essa adaptação constante a um objetivo físico, químico e mecânico (por exemplo, quando bebemos) é efetuada numa série de atos montados, e montados no indivíduo não somente por ele próprio, mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa (MAUSS, 2003 [1935], p. 408)

Obviamente, Mauss (2003 [1935]) não estava interessado em discutir a problemática do gênero – mesmo porque os trabalhos antropológicos empreendidos nesse período histórico ainda estavam sob o manto do chamado "modelo de influência cultural" que, segundo Vance (1995), reconhecia a variabilidade cultural das práticas sexuais e das relações de gênero, embora partisse do pressuposto da "naturalidade" biológica da heterossexualidade nas relações sexuais –, porém é interessante notar como Mauss (2003 [1935]) lança a noção de "atos montados", remetendo à ideia de construção, advertindo para a existência de pedagogias que direcionam o comportamento gestual, evidenciando a marca cultural de um ato corporal e, enfim, transparecendo a entrada do corpo nos moldes da cultura.

Butler (2002; 2010a), por sua vez, leva às últimas consequências o debate acerca da teoria construcionista, conduzindo-nos a crer que tanto o sexo quanto o gênero são construídos a partir de significações dadas pelas relações de poder – compreendidas sob a ótica de Foucault (1988), na qual o poder não está personificado num sujeito metafísico anterior ao humano, mas é compreendido como um complexo de relações que são responsáveis pela emergência e viabilidade dos sujeitos. Entretanto, nessa concepção construcionista, é importante ressaltar que a sedimentação – ou materialização, como diz Butler – dos sujeitos é realizada a partir de um processo citacional em que a "norma do sexo" é inscrita nos corpos a partir de aproximações entre a corporalidade individual e os padrões inteligíveis de "feminilidade" e "masculinidade". Citar, nesse caso, é aproximar-se das normas, é adotá-las no corpo reforçando seu caráter normativo, definindo-se como sujeito em um dos pólos da oposição binária entre "masculino" e "feminino".

Se estas normas são percebidas e incorporadas ao longo de um processo de emergência dos sujeitos e se o corpo é tido como um elemento passível de educação para adequar-se aos moldes da cultura, então, feitas as devidas ressalvas, o vislumbre de uma provável conexão entre as discussões de Mauss (técnicas corporais) e de Butler (performatividade de gênero) não é de todo descartável. O liame que há entre os dois autores é, de fato, a percepção de que tanto as técnicas corporais quanto a construção de identidades de gênero são como construções que se sedimentam em cima de construções ou, em termos mais antropológicos, tartarugas que se

sustentam em outras tartarugas (GEERTZ, 1989). Se pudermos considerar que "o corpo é uma falsa evidência, não é um dado inequívoco, mas o efeito de uma elaboração social e cultural" (LE BRETON, 2010, p. 26), admitiremos o caráter construtivista da expressão corporal como um efeito de normas sociais de conduta e concordaremos com a ideia de que "o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída" (LE BRETON, 2010, p. 07).

A despeito de que, como conceito devidamente formulado, a "performatividade de gênero" é um termo relativamente novo nos estudos de gênero e sexualidade, suponho que o fator performático dos gêneros sempre foi alvo de interesse para os estudos antropológicos das sexualidades. Apenas recentemente – a partir dos anos 1990 – Judith Butler (2002; 2010a; 2010b) elaborou, teoricamente, a performatividade de gênero como um conceito que define a produção de corpos, gestos e condutas pelos indivíduos através da reiteração de normas que visam materializar o "sexo" nos corpos desses sujeitos. Aliás, nesta teoria da performatividade de gênero, o ato de tornar-se sujeito implica, necessariamente, assumir uma performance (não encenada), citando as normas prescritas aos gêneros. Ainda assim, mesmo inexistindo como conceitos teoricamente elaborados em outras épocas, a performance individual dos sujeitos e a performatividade de gênero são categorias de análise frequentes em inúmeras etnografias ou ensaios antropológicos nos quais a homossexualidade – feminina ou masculina – e os "jeitos" dos corpos são abordados. Entretanto, na antropologia brasileira, quantitativamente falando, é na homossexualidade masculina que a performance e performatividade de gênero ganham maior peso analítico. Desde os homossexuais de Landes (2002) – que, nos anos 1930, acreditava na performance corporal dos sujeitos como um identificador dos homossexuais "passivos" e suas "feminilidades", justificando assim as relações que tinham com os cultos afrobrasileiros, religiões, em geral, cujas lideranças eram mulheres – até os homossexuais de Perlongher (2008), para os quais a performance corporal sinalizava o capital erótico de prováveis parceiros sexuais.

Além desses dois exemplos de pesquisas emblemáticas (Landes e Perlongher), encontramos algumas outras etnografias em que a performance corporal e a performatividade de gênero se configuram como categorias de análise para a compreensão dos sujeitos homossexuais, transexuais, travestis etc. Guimarães (2004 [1977]), por exemplo, avaliou questões relativas à sociabilidade homossexual no Rio de Janeiro (RJ), sendo a performance corporal um dos subitens de sua pesquisa que, entrecruzado com alguns marcadores de classe social, foi relevante na análise da construção do desejo e da afetividade de seus interlocutores. Fry (1982), por sua vez, além de desenvolver uma crítica a Landes (2002

[1947]), problematizou a emergência das categorias de gênero produzidas no contexto homossexual masculino – com base em estudos desenvolvidos em Belém (PA) – sob a ótica da performance de gênero e dos papéis sexuais adotados nas interações eróticas. A pesquisa de Bento (2006) acerca da transexualidade revela como a performance dos sujeitos (inserida na lógica regulatória da performatividade prescrita aos gêneros) significa os corpos e os "sexos", transformando-se em um dos fatores decisivos para que pessoas com objetivo de transgenitalização obtenham autorização para realizarem a cirurgia em instituições hospitalares do Brasil. Noutro contexto etnográfico, Braz (2007) trouxe à tona a discussão em torno da valorização de atos performativos que denotem "masculinidade" para a consumação de interações eróticas entre homens que frequentam clubes para a prática de sexo anônimo em São Paulo (SP).

Apesar de não contemplar inteiramente a temática da homossexualidade, a etnografia de Clastres (2012 [1974]) deixa expostas as oposições binárias pelas quais a performatividade de gênero é regulamentada no pensamento social dos Guaiaqui a partir da simbologia dicotômica do arco ("masculinidade") e do cesto ("feminilidade"). Retomada, posteriormente, por Fry e MacRae (1985), a pesquisa de Clastres serve para demonstrar o quão rígidas são as normas que conferem inteligibilidade aos gêneros em seus contextos socioculturais. Também em contexto indígena, as reflexões de Cancela, Silveira e Machado (2010) evidenciam, através da análise da fala de um de seus interlocutores, como a performance corporal/comportamental pode ser tomada como um primeiro indício sinalizador da homossexualidade de alguém[10].

Há ainda trabalhos como os de Oliveira (2006) – que se debruça exclusivamente sobre a temática da performance e performatividade de gênero no intuito de compreender a dinâmica de relacionamentos eróticos entre sujeitos homossexuais, travestis e *crossdressers* em uma boate da periferia do Rio de Janeiro (RJ) – e Reis (2012) – que aborda a performance dos sujeitos como um dos vários fatores que marcam as diferenças entre os frequentadores de duas boates destinadas ao público homossexual em Belém (PA). Adentrando um universo mais artístico, a etnografia de Vencato (2002) discute temáticas relativas à corporalidade e à construção performativa de sujeitos reconhecidos como *drag queens* em Santa Catarina.

---

[10] No âmbito de minha pesquisa, *Tamba-tajá* narrou, certa vez, que sua família sempre soube de sua sexualidade desde a infância por causa do seu "jeito". De acordo com suas palavras, *Tamba-tajá* afirmou sempre ter gostado, desde criança, de atividades mais "femininas" como, por exemplo, "colecionar papel de carta" e "pular elástico" com as primas ao invés de "jogar bola" com os primos.

Entretanto, este foi apenas um rápido sobrevoo sobre a temática da performance corporal e da performatividade de gênero no âmbito das pesquisas antropológicas desenvolvidas no Brasil. O intuito é sinalizar o quão relevante é a presença da performatividade de gênero, nos estudos de sexualidade, para a compreensão de como se constroem as categorias nativas que orientam os desejos, as sexualidades e as subjetividades dos indivíduos em seus contextos socioculturais. E assim podemos compreender sobre o peso, a importância e a materialidade desse conceito nos termos em que Butler (2002; 2010a; 2010b) o explorou teoricamente.

Por outro lado, dialogando com a teorização de Goffman (1975) acerca do estigma e, mais precisamente, explorando tanto a carga social quanto a simbologia corporal da impressão do estigma nos corpos, creio que seja válida a utilização metafórica da ideia de tatuar-se. Entendo que toda e qualquer tatuagem – marca indelével posta sobre o corpo – é revestida da ambiguidade de ser, para uns, uma inscrição corpórea marginalizadora e, para outros, uma transgressão assumida que pode elevar o *status* social de um indivíduo em determinado contexto. Nesta alusão que proponho, tatuar-se seria, gradativamente, inscrever gestos no corpo, construir um fluxo corporal de movimentos de forma que a adoção das normas da performatividade dos gêneros fosse reiterada, negada, burlada ou ao menos parcialmente incorporada. A reiteração, rejeição ou flexibilização dessas normas seria, neste caso, o elemento definidor da percepção social dessas tatuagens simbólicas como estigmas ou sinais positivadores.

Não esquecendo as dimensões musicais nas quais minha etnografia está enredada, mencionar a canção de amor intitulada "Tatuagem" – composta por Chico Buarque e Ruy Guerra – é inevitável. Não obstante romantizar o ato de tatuar-se, a canção ilustra a carga de dor, perenidade e materialidade de uma marca inscrita sobre a pele. Os primeiros versos da canção dizem: "Quero ficar no teu corpo feito tatuagem/ que é pra te dar coragem/ pra seguir viagem quando a noite vem..." A associação que faço entre a emergência gestual, comportamental e social dos sujeitos com a simbologia do tatuar-se talvez ganhe mais "corpo" a partir do entrecruzamento da letra desta canção e com o seguinte diálogo:

> (BRASILEIRINHO) – E, geralmente, quando há necessidade de eu ter ou me apresentar como uma pessoa mais forte, ela me vem à mente!
>
> (RAFAEL) – Tu pensas na Bethânia e...?
>
> (BRASILEIRINHO) – E encarno a Bethânia! [gargalhadas]
>
> (RAFAEL) – Era isso que eu queria te perguntar! A Bethânia te influencia nos teus gestos, na forma com que tu te comportas? Em que a Bethânia te influencia?

> (BRASILEIRINHO) – Principalmente com a questão de roupas! Até porque... ela se apresenta [vestida] de uma forma que não é comum pra gente, que não faz parte do nosso dia a dia. E sempre ela traz [na roupa] elementos que estão ligados à religiosidade afro, a uma vida mística, ao misticismo... E isso é muito presente também na minha identidade, certo? [Eu tenho o hábito] de ter as contas, eu sempre estou com contas! [referindo-se aos colares de contas usados pelos adeptos do candomblé]. Sempre tô com algum penduricalho, sempre, sempre com colares. Hoje em dia ela [a Maria Bethânia] já não usa tanto [os colares], mas no início [da carreira] ela já usou muito mais. Eu sempre tô de branco. Vira e mexe eu tô de branco nos lugares onde vou me apresentar [estar com pessoas para relações profissionais]. Dizem que ela [Maria Bethânia] não usa preto. [...] é mais a questão de roupa. Adoro aquele braço dela cheio de pulseiras. Às vezes quando eu tô muuuuito vaidoso, o meu braço enche de pulseiras também [gargalhadas].
>
> (RAFAEL) – Também? Tu usas pulseira?
>
> (BRASILEIRINHO) – Uso. Não iguais às delas, mas aquele efeito visual eu gosto muito! Ela [Maria Bethânia] tem essa questão de usar colares, eu também tenho essa coisa de usar colares, contas, como eu te falei. E tem até o visual dela – agora que a gente tá falando em roupa – do CD "Mar de Sophia", [em] que ela parece que tá no cais, vestida com uma camiseta branca, uma calça meio de linho, sandália tipo havaianas, toda de branco e os colares... Quando eu olhei aquilo eu disse: "Eu vou mandar fazer uma roupa parecida pra mim!" [risos] E eu saí desesperadamente atrás de uma camiseta parecida com a da Bethânia, dos colares e uma calça de linho solta ao vento... E aí, eu fiz essa roupa pra mim. E, passeando numa ladeira em Olinda, aí eu me senti Bethânia. Agora me veio isso na cabeça pra te contar.

A partir deste diálogo, *Brasileirinho* definiu que "encarna" a personagem "Maria Bethânia", trazendo para a sua corporalidade certos aspectos relativos à imagem visual da cantora. Embora seja um figurino adaptado à realidade de *Brasileirinho* e que, de certa forma, não transponha completamente as fronteiras sociais da inteligibilidade legitimada para roupas "femininas" e "masculinas", é novamente a consciência de sentir-se como Maria Bethânia que opera a transgressão cometida por ele nos locais públicos por onde passa. Depreende-se da narrativa de *Brasileirinho* que, assim como na canção de Chico Buarque e Ruy Guerra, tatuar, metaforicamente, Maria Bethânia em seu corpo é também uma atitude que o enche de coragem para enfrentar os desafios do cotidiano. Como pude identificar, igualmente, num depoimento de *Pirata* – em que revelou imitar Maria Bethânia em seu quarto – e disse que

> (PIRATA) – Botar um disco e ouvir e cantar... eu acho que isso dá mais energia, dá mais disposição pra eu fazer alguma coisa que eu tenha que fazer.

Porém, apesar da existência desses processos de negociação entre "masculinidades" e "feminilidades" nas corporalidades de meus interlocutores – um processo que não torna inteiramente visível a todos os olhos alheios a localização exata das "feminilidades" exercidas nesses corpos "masculinos" –, a narrativa de *Pimentinha*, fã de Elis Regina – cantora que tornou célebre a canção "Tatuagem" (Chico Buarque e Ruy Guerra) –, destaca a postura de assumir e ressignificar o risco e o suposto estigma de ser considerado um homem "feminino".

> (PIMENTINHA) – [...] isso já tão dentro de mim que, hoje, eu não penso. Tem bilhões de anos que eu não fico tentando separar o [gesto] que é meu e o [gesto] que é da Elis [Regina]. Virou uma coisa nossa, sabe? [falou esta última frase com voz anasalada, semelhante à voz de Elis Regina quando simulava ser uma travesti em seus shows]

> (RAFAEL) – Quais são os gestos da Elis que tu fazes, que tu incorporaste?
>
> (PIMENTINHA) – [...] Tem uma [gesticulação com a] mão muito boa quando eu tô conversando, quando eu vou contar uma coisa pra alguém, que a impressão que as pessoas têm é de que eu tô abanando a mão na tua cara. Porque, na verdade, eu tô mesmo!! [Enquanto contava, *Pimentinha* fazia o gesto de abanar a mão para me mostrar]. Mas isso [o gesto] é dela [Elis Regina] cantando, ela segurava o microfone e ela fazia a postura, com a mão, de abanar! Automaticamente [estalou os dedos], eu disse: "Isso funciona, pro dia a dia! Isso cabe per-fei-ta-men-te no dia a dia, sabe?"
>
> (RAFAEL) – Mas isso era um gesto que ela fazia num contexto e tu adaptaste?
>
> (PIMENTINHA) – Aham! Facilmente! Eu, rapidamente, já peguei aquilo [o gesto], já elaborei! Porque eu não vou ficar baratamente, mau caratismamente só imitando, né? Eu não vou ficar barateando, só imitando, né? Eu também tenho que usar também do que eu tenho pra dar uma elaborada [no gesto]! Não custa nada, né? Vou utilizar o que eu tenho também. Então, assim, eu aproveitei isso [o gesto] e já usei pra outras coisas. Isso caiu como uma luva!! Essa mão balançando é óóóóóótima! A gente acaba chamando a atenção das pessoas, a gente fica mais contundente, cabe certinho!
>
> (RAFAEL) – Tu cantas junto com a Elis? Tu dublas a Elis? Tu fazes a performance?

> (PIMENTINHA) – Cooooom cer-te-za!! [respondeu quase sem me deixar concluir a pergunta]. Faço a respiração igual... [...] O meu pai, um dia desses, me perguntou uma coisa: "*Pimentinha*, quando tu estás andando na rua, tu estás falando sozinho ou cantando?". Eu disse: "Eu tô cantando, papai!". Papai disse: "Ah! Tá." Aí, eu fiquei pensando: "Por que o papai perguntou aquilo pra mim?" Porque o papai mora em Ananindeua[11], então, ele não vem muito pra Belém. Um dia, ele tava passando em Belém e me viu!
>
> (RAFAEL) – Cantando?
>
> (PIMENTINHA) – Mas eu canto mesmo! Eu não fico cantando só com a minha boquinha, não! [quis dizer que não finge cantar] Eu canto mesmo!
>
> (RAFAEL) – Com gestos?
>
> (PIMENTINHA) – Claro!!! [enfático] De que adianta? Claro, Noleto[12]! As pessoas já não acham que eu seja muito normal. Eu já sou viado, eu vou ficar me reprimindo pra quê? E eu vou mesmo! E eu fico fazendo caras e bocas! Eu já não desfruto de um conceito muito normal na vida. Eu já sou viado... Ah! Pouco me importa! As pessoas me tomam por quem? [usando frase típica de Elis Regina] Se eu ficar sendo doido ou uma bicha esquizofrênica, isso não faz a menooor diferença. E aí, eu tô cantando. E assim: 90% das músicas que eu canto quando eu tô andando na rua é [do repertório] da Elis. Claro! É que eu vou aprimorando, misturando uma música com a outra... [...] É isso que eu te digo: a Elis me salva, às vezes. Às vezes, eu sei que eu tenho que ir pra alguma coisa chata, então, eu vou cantando [o repertório da] Elis porque isso já vai me acalmando!

Apesar de incorporar gestualidades "femininas" com maior nitidez aos olhos alheios, *Pimentinha* não se reconhece com uma identidade de gênero "feminina", não manifesta intenções de travestilização nem transexualização de seu corpo. Aliás, os gestos que adotou de Elis Regina são adaptados, não imitados de forma leviana, pois, de acordo com suas afirmativas, *Pimentinha* "gosta de ser homem". Ainda assim, admite que essa gestualidade traz um aspecto "feminino" para os seus movimentos corporais, pois, nessa adaptação gestual de seu corpo, não consegue mais distinguir a gestualidade que pertence a ele ou a Elis Regina. Essa imbricação de gestos funciona como uma tatuagem que adere à pele, que fere, marca, mas que, com a passagem do tempo, tem sua dor neutralizada, transformando-se em uma característica "natural" do próprio corpo do

---

[11] Município vizinho que integra a região metropolitana de Belém.

[12] Em geral, no circuito musical de Belém, os músicos, cantores e pessoas do meio artístico se referem a mim pelo meu sobrenome. *Pimentinha* me chama assim por ter acesso a alguns músicos e artistas que temos como amigos em comum.

indivíduo tatuado. Neste caso, a passagem pela "feminilidade" se caracteriza como uma negação ao estigma através de sua própria reiteração em seu trânsito corpóreo pelas ruas de Belém. Como a própria teoria *queer* ressignifica a abjeção a partir de uma problematização teórica (MISKOLCI, 2009), *Pimentinha*, ao ser consciente da possível estigmatização de sua homossexualidade, faz emergir o temor mais abjeto que caracterizaria esse estigma: a manifestação exterior da "feminilidade" em um corpo "masculino". Ao contrário de *Fatal*, é na rua que *Pimentinha* demonstra sua suposta "feminilidade", negando, contextualmente, a reiteração das normas exigidas para a obtenção de uma performance corporal "masculina" e tensionando, abertamente, as fronteiras entre os conceitos de "masculinidade" e "feminilidade".

A tatuagem simbólica de Elis Regina no corpo de *Pimentinha* é inscrita como um enfrentamento dessas questões estigmatizantes, também como um ato de libertação através do qual pode viver a sua verdade corporal. Se Foucault (1988) descarta a hipótese de que as sexualidades sejam fundamentalmente reprimidas e adverte para os processos de produção dessas sexualidades "normais" ou "anormais", *Pimentinha* acaba por confirmar que sua gestualidade é reflexo de que essa ideia fictícia de repressão é quem produz a sua vontade de ser "diferente", pois, já que é socialmente reconhecido como homossexual, não teria motivos para se reprimir em seus gestos, produzindo, dessa maneira, um trânsito corpóreo particular.

Estas reflexões sobre a performatividade de gênero me permitiram perceber como, a partir de suas relações com suas cantoras favoritas, esse grupo de interlocutores com quem tive a oportunidade de dialogar e conviver, elabora um processo de negociação entre "feminilidades" e "masculinidades" performáticas em seus corpos. Em todos os casos, não foram demonstrados desejos de se tornar mulher, pelo contrário, meus interlocutores manifestaram interesse no trânsito pela "feminilidade" como uma maneira de viver uma corporalidade mais fluida, invisibilizando as demarcações sociais entre gestos "femininos" e "masculinos".

Entrecruzando meus dados etnográficos com as ferramentas teóricas deixadas por Mauss (2003 [1935]) e Butler (2002, 2010a, 2010b) para melhor compreendermos aspectos relativos às técnicas corporais e à performatividade de gênero, desejo ressaltar que a "imitação prestigiosa" empreendida por meus interlocutores não é encenada como uma mera performance voluntarista, mas é fruto de relações de poder que produzem figuras públicas (as cantoras) a serem imitadas. A aquisição de uma gestualidade "feminina" por parte de meus interlocutores é, aos poucos, naturalizada e se torna uma verdade inscrita nos corpos, assim como uma tatuagem é, gradativamente, fixada na pele. Dessa forma, meus interlocutores não encenam, simplesmente, suas cantoras favoritas, mas as

transportam para seus corpos de modo a promover uma adaptação e naturalização progressiva das gestualidades "femininas" adquiridas. Tanto a "imitação prestigiosa" quanto a "performatividade de gênero" subsumem um caráter regulador dos corpos na medida em que a primeira esconde em si o prestígio (poder) daquele que é "imitado" e a segunda também explicita a existência de normas pedagógicas, anteriores ao sujeito, a serem aplicadas ao trânsito corpóreo dos indivíduos para, assim, definirem a viabilidade desses agentes sociais em zonas habitáveis ou inabitáveis da inteligibilidade cultural (BUTLER, 2002, 2010a). Embora não fale em "relações de poder", a teoria de Mauss (2003 [1935]) sobre as técnicas corporais nos deixa entrever que a construção de uma corporalidade é perpassada pela adaptação do corpo a normas civilizatórias, que pertencem a um determinado contexto sociocultural, que é, em si, um ente regulador dos corpos e, portanto, daquilo que Mauss (2003 [1935]) entende como técnicas corporais.

Ao privilegiar a performance musical e a gestualidade cotidiana de cantoras brasileiras como elementos catalisadores de tensos processos de negociação (empreendidos por homens homossexuais, fãs de cantoras de MPB) com a performatividade prescrita aos gêneros, estas considerações que faço visam, de alguma maneira, descentralizar a figura do compositor como o principal centro produtor de significações no âmbito da música popular voltada para a indústria fonográfica. Em geral, os intérpretes (sobretudo as mulheres) são negligenciados nas análises históricas relacionadas à construção de movimentos musicais. Entretanto, minha etnografia objetiva iniciar a discussão de um problema amplo – a invisibilidade dos intérpretes – a partir de casos particulares de experiência afetiva com a música[13].

[13] No campo dos estudos musicais há algumas iniciativas que visam desconstruir a noção pejorativa de "passividade" na interpretação e, até mesmo, na escuta musical. Laboissière (2007) – embora esteja mais preocupada com a produção de sentido ou significado por meio da interpretação musical dedicada a peças de música erudita – concebe a interpretação musical como um processo ambíguo de mediação e recriação de obras, alegando, assim, um *status* de "coautoria" para os intérpretes. Ao definir a interpretação musical como um ato "transgressor", Laboissière (2007, p. 18) concebe a transgressão como uma via de acesso para a tradução musical executada pelo intérprete, na qual ele desloca a música do domínio formal de um código (o texto musical) para o campo de entendimento cognitivo da plateia receptora. Esse processo é fruto do *status* de "coautor" obtido pelo intérprete que, a partir da complexidade de fatores de ordem estética, histórica, social e psicológica, recria a obra apresentada. Assim, "a música nasce do compositor, é mediada pelo intérprete e é completada na escuta pelo ouvinte. Isto significa também dizer que o intérprete, como criador e receptor que também é, constrói e recria o sentido musical da obra [...] (LABOISSIÈRE, 2007, p. 118-119)".

Ainda que meus interlocutores tragam gestos alheios para seus movimentos corporais, essa gestualidade sofre um processo de adaptação e contextualização na vida cotidiana desses fãs, o que me faz descartar a hipótese de que eles sejam simplesmente "imitadores" de suas cantoras. Sendo assim, recuso a ideia de que são meros copiadores que se limitam à reprodução de gestos, mas, ao contrário, são agentes produtores de suas próprias gestualidades a partir de um intercurso corporal com a corporalidade de seus ídolos, as cantoras. Mesmo em *Pimentinha*, que busca uma interação mais explícita com o gestual de Elis Regina, os atos físicos não são descaradamente copiados, passam por um processo de refinamento em que se misturam à sua própria forma corporal de ser, ficando quase invisíveis à percepção de quem não for um bom conhecedor de Elis Regina ou não estiver com o olhar direcionado para a captação das raízes dessa gestualidade de *Pimentinha*. Independente do fato de que esses gestos nem sempre são percebidos pelos outros e que, por sua suposta "neutralidade" ao sofrerem uma adaptação ao corpo "masculino" de quem os executa, não possam ser facilmente alocados em compartimentos de "feminilidade" e "masculinidade", a consciência desses atos para quem os pratica – e para os membros das redes de sociabilidade nas quais são reconhecidos – é que dá o tom de "feminilidade" e transgressão para os gestos. Estes gestos estão lá, sendo reiterados nesses corpos, borrando as fronteiras entre o "masculino" e o "feminino", redefinindo a inteligibilidade dos gêneros.

REFERENCIAS

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo:* sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BRAZ, Camilo Albuquerque de. Macho versus macho: um olhar antropológico sobre práticas homoeróticas entre homens em São Paulo. C*adernos Pagu*, n. 28, p. 175-206, 2007.

BRICKELL, Chris. Performativity or performance? Clarifications in the sociology of gender. *New Zealand Sociology*, v. 18, n. 2, p. 158-178, 2003.

BUTLER, Judith. C*uerpos que importan:* sobre los limites materiales y discursivos del sexo. Buenos Aires: Paidós, 2002.

______. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). O *corpo educado:* pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010a.

______. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010b.

CANCELA, Cristina Donza; SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da; MACHADO, Almires. Caminhos de uma pesquisa acerca da sexualidade em aldeias indígenas no Mato Grosso do Sul. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 53, n. 1, p. 199-235, 2010.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado:* pesquisas de antropologia política. Coleção Cosac Naify Portátil, n. 3. São Paulo: Cosac Naify, 2012 [1974].

DaMATTA, Roberto. *A casa & a rua:* espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ELIAS, Norbert. O *processo civilizador:* uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I:* a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FRY, Peter. *Pra inglês ver:* identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. O *que é homossexualidade.* São Paulo: Abril Cultural/ Brasiliense, 1985.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas.* Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOFFMAN, Erving. *Estigma:* notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

_______. *A representação do eu na vida cotidiana.* Petrópolis: Vozes, 2002.

GUIMARÃES, Carmen Dora. O *homossexual visto por entendidos.* Rio de Janeiro: Garamond. 2004 [1977].

LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical:* a dimensão recriadora da “comunicação” poética. São Paulo: Annablume, 2007.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002 [1947].

LE BRETON, David. *Sociologia do corpo.* Petrópolis: Vozes, 2010.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: _____. *Sociologia e Antropologia.* São Paulo, Cosac Naify, p. 399-422, 2003.

MISKOLCI, Richard. *Teoria queer e a sociologia:* o desafio de uma analítica da normalização. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, n. 21, p. 150-182, 2009.

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. Fora do sujeito e fora do lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. *Gênero*, Niterói, v. 7, n. 2, p. 255-267, 2007.

NOLETO, Rafael da Silva. *Poderosas, divinas e maravilhosas:* o imaginário e a sociabilidade homossexual masculina construídos em torno das cantoras de MPB. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

NOLETO, Rafael da Silva. “Quero ficar no teu corpo feito tatuagem”: cantoras, fãs homossexuais e performatividades. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 28, 2012, São Paulo. *Desafios Antropológicos Contemporâneos.*

OLIVEIRA, Leandro de. *Gestos que pesam:* performance de gênero e práticas homossexuais em contexto de camadas populares. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

PERLONGHER, Néstor. O *negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

REIS, Ramon Pereira dos. *Encontros e desencontros:* uma etnografia das relações entre homens homossexuais em espaços de sociabilidade homossexual de Belém – Pará. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

VANCE, Carole S. *A antropologia redescobre a sexualidade:* um comentário teórico. Physis: Revista da Saúde Pública. Rio de Janeiro, UERJ, v. 5, n. 1, p. 7-31, 1995.

VENCATO, Anna Paula. *Fervendo com as drags:* corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita:* ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

* O termo "MPB" subsume problemáticas conceituais que não serão abordadas aqui, pois fogem do escopo deste trabalho. É difícil definir o que seria a música popular brasileira e, dentro deste vasto campo, compartimentar músicas mais ou menos "elitizadas", sob o ponto de vista econômico e estético. A MPB se insere no âmbito da "canção comercial popular" e "uma das dificuldades de se falar sobre ela é levar em consideração a multiplicidade de seus usos, que corresponde à multiplicidade dos modos como ela é escutada" (WISNIK, 2004, p. 174). Contudo, é preciso destacar a complexidade subjacente à produção de música popular no Brasil pelo fato de que "o fenômeno da música popular brasileira talvez espante até hoje, e talvez por isso mesmo continue pouco entendido na cabeça do país, por causa dessa mistura em meio à qual se produz: a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da estandardização. Em suma, não funciona dentro de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles" (WISNIK, 2004, p. 178). Wisnik ainda nos mostra como, ao contrário da música erudita europeia, a música popular do Brasil nunca foi utilizada, em grande parte, como um produto destinado apenas a uma escuta contemplativa. Pelo contrário, "lamente-se ou não esse fato, o uso mais forte da música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da 'música desinteressada', como dizia Mário de Andrade, mas o uso ritual mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa" (WISNIK, 2004, p. 177). Assim, as "raízes" daquilo que, atualmente, chamamos MPB estão fincadas nessa musicalidade atrelada a práticas

sociais relevantes para o cotidiano dos brasileiros. É neste sentido que Wisnik – valendo-se da inserção cotidiana da música na vida do povo brasileiro – problematiza que o compositor de música popular é um agente social de mudança porque tece uma "rede de recados", gera significados e produz uma música que permanece no imaginário popular, pois apropria-se das pulsações rítmicas que se destinam ao corpo e, portanto, convidam ao movimento.

Eliane Elias "Fallen Diva": musicar una corpografía

SUSAN CAMPOS FONSECA

Moça do corpo dourado

Cuando me propuse este proyecto de investigación hace algunos años, encontré en el término "corpografía", una herramienta conceptual para estudiar un problema que me obsesionaba: el cuerpo como memoria[1]. Me remití a las epistemologías del cuerpo en las ciencias sociales (Le Breton y Turner), los cuerpos *de-formados*, y la reconstrucción del cuerpo en las sociedades complejas. Tomé esta decisión porque las categorías, como las disciplinas, nos "colonizan". Todo aquí son preguntas, este es un estudio experimental de "feminismo corporal"[2].

Puede que no resulte "científico" iniciar hablando de "obsesión", pero este es un estudio de obsesiones, de cuerpos y deseos. Los estudios "corpográficos" en música todavía son un campo abierto a la oscuridad, y varias son las líneas que confluyen en el cuerpo como mapa de la historia cultural. Por ejemplo, cuando Elisabeth Le Guin pensó una "musicología carnal" (LE GUIN, 2005), e introdujo, en mi opinión, una posibilidad todavía por explorar. Se trata de pensar el cuerpo como medio de creación y memoria. No solo en el gesto y la performatividad, sino, como pretendo aquí, en las "políticas de la memoria", – término propio de la filosofía

---

[1] Este ensayo es producto de una investigación en proceso desarrollada por la autora, dedicada al "cuerpo como memoria", y a las cantantes, pianistas y compositoras de jazz, con especial interés en las autoras de origen español e iberoamericano. Aquí se recoge la conferencia dictada por la autora bajo el título "Musicología "carnal" y estudios de género: una propuesta experimental", en el marco del Congreso Internacional Música y Corpografías, celebrado del 6 al 8 de junio de 2012 en la Universidad de La Rioja, Logroño, España. Otros trabajos relacionados con esta investigación son: "La "Voz" que te lleva" publicado en *Convergencias. Encuentros y desencuentros en el jazz latino* (2012); "*Four Women* de Nina Simone: el cuerpo como memoria", en *ITAMAR*. Revista de investigación musical (2010); y "¿Una habitación propia en el "Jazz Latino"?", en IASPM@Journal, (2010).

[2] Véase: "Feminist Perspective on the Body". *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponible en: <http://plato.stanford.edu/entries/feminist-body/>, consultado el: 23 dic. 2012.

política –, que se encarnan en la construcción cultural de los cuerpos humanos, y viceversa.

Este es un ensayo interdisciplinar en el marco de los estudios sobre jazz, en tiempos del "jazz/not jazz" y el "post-jazz" (AKE; GOLDMARK; GARRETT, 2012), tomando como sujeto de estudio a Eliane Elias (São Paulo, 1960). Las categorías "mujer", "género" y "raza", resultan especialmente críticas aquí, convertidas ellas mismas en problemas "corpográficos", es decir, en formas de "escribir el cuerpo", de "escribir *sobre/con/en/de* el cuerpo", siendo el cuerpo, en sí mismo, una posibilidad en construcción.

Elegí a Eliane Elias por ser una jazzista brasileña, pero también porque su "corpografía" recoge una memoria del Jazz, de sus "sonidos", "cuerpos", "culturas", "historias", "políticas" e "identidades". Mi propósito es introducir aquí una provocación… ¿Qué si no debería ser? ¿Qué sentido tendría entonces en el marco de este volumen, cuyo objetivo es abrir vías de estudio, investigación, creación y pensamiento?

Las propias políticas de la memoria que encontré en las categorías "mujer", "género" y "raza", es más, en los mismos "estudios sobre jazz", me llevan a considerar críticamente su uso. Procuro, en consecuencia, proponer aquí una posibilidad de ejercitar el pensamiento *liminal* dentro de algo aún más *liminal*, el jazz. No pretendo que este estudio sea entendido dentro de la historia del jazz en Brasil, ni de las "mujeres brasileñas" en el jazz, no soy especialista en estudios brasileños, pero ambas líneas confluyen, a través de Eliane Elias, con algo llamado "jazz latino". Apelo, en consecuencia, a ese eje común, y a una "corpografía" de la creación como método conceptual frente a una pregunta básica: ¿qué ocurre cuándo ideas sólidas sobre músicas y cuerpos se vuelven líquidas?

Políticas de la memoria en el Jazz Latin©

Si el jazz latino y/o Latin jazz es, como indica el filósofo belga Luc Delannoy, una "música en encrucijada" (borde crítico), "testimonio musical de diversos movimientos migratorios", "memoria social y cultural", "espacio de diálogo entre diferentes racionalidades", y, en palabras de la pianista argentina Lilian Saba "sensación potencial de libertad a partir de lo que cada uno *es* desde su propia identidad" (DELANNOY, 2005, p.13). Nacen preguntas cómo ¿de qué "memoria" estamos hablando? Y en tanto memoria colectiva (social y cultural) ¿qué políticas *median* en su "recordar"?, ¿cómo se recoge, escribe y transmite, es decir, se narra, dicho "testimonio musical"? En definitiva, si se trata de una "música en encrucijada" ¿qué políticas y normas sociales influyen en los

procedimientos a través de los cuales son recordados, registrados, o descartados los acontecimientos?

Por esta razón, me remito a la terminología "políticas de la memoria", que refiere al papel de la política en la formación de la memoria colectiva, y cómo los recuerdos pueden diferir notablemente de la verdad objetiva de los hechos tal como sucedieron. La influencia de la política en la memoria, se evidencia en cómo se escribe y se transmite la Historia. Los recuerdos son influenciados por las fuerzas políticas y culturales. Las políticas gubernamentales y las normas sociales sobre las que se establece la literalidad, la ruina, el testimonio intransferible, los espacios simbólicos, y cómo los debates históricos sobre el pasado aluden a marginalidades, discriminaciones y prejuicios de hoy (JELIN, 2011). He considerado pertinente ilustrar metafóricamente esta condición política de la memoria a través de un símbolo que se ha convertido en icono de los debates sobre creación y propiedad intelectual: el copyright ©. De este modo espero evidenciar cómo las políticas de la memoria están presentes en las narrativas del jazz "latino", desde constructos específicos de "latinidad" y de "lo latin©".

Con este objetivo exploré las principales publicaciones dedicadas al tema escritas durante los últimos 12 años, procedimiento gracias al que, en una primera parte, procuraré introducir algunas evidencias y estrategias politizadas del narrar, incluidas las amnesias, fenómenos de la memoria que se identifican dentro del discurso político de los estudios sobre jazz frente a "lo latino". En segundo lugar, dada la delimitación del periodo de estudio ubicado en la primera década del siglo XXI, me centraré en la creación de un "concepto", el de *Calle 54* (2000), del director español Fernando Trueba. Quien una década después ha retomado la égida y producido otro homenaje al jazz latino, esta vez una película de animación titulada *Chico & Rita* (2011). Cuyo corto publicitario fue presentado junto a una proyección de la edición remasterizada de *Calle 54*, para inaugurar el primer festival de "Latin Jazz" celebrado en Madrid y Barcelona: el *Clazz*.[3]

---

[3] Programa de la primera edición del *Clazz*: Paquito D`Rivera Big Band; Pepe Rivero and Friends; Tributo a Bebo Valdes; Alain Pérez; "Voces Femeninazz" (María Toledo, Eva Cortés, Montse Cortés, y Elsa Baeza); Jerry González; El Negri; Javier Colina; Yelsy Heredia, entre otros. En su web oficial incluye una sección titulada "El Latin Jazz", donde se indica, cito: "El latin jazz o jazz latino es una rama del jazz que se nutre los ritmos africanos y caribeños. El jazz latino se originó a finales de los años 40 cuando Dizzy Gillespie y Stan Kenton comenzaron a combinar el ritmo y la estructura de la música afro-cubana, ejemplificada por Machito y sus Afro-Cubans, con instrumentos de jazz. En comparación con el jazz americano, el jazz latino emplea un ritmo fijo usando a la vez una forma de clave. La conga, el timbal, el güiro y las claves son instrumentos de percusión que contribuyen al sonido latino. **Vertientes del jazz latino:** Las dos principales ramas del jazz latino son: la

Varios son los ejes del conflicto y la controversia, por eso trabajaré con una muestra concreta. Procederé al análisis de cómo las ideas de "latinidad" son construidas no sólo a partir de "testimonios musicales" y subsecuentes determinismos geográficos, económicos, socio-culturales, políticos y étnicos, sino, "corpográficos". Y en este caso, siendo *Calle 54* el eje de inflexión de esta corpografía, me centraré en un caso específico, el de Eliane Elias y Diana Krall, ¿por qué? La siguiente cita de Diamela Eltit me permite ilustrar la cuestión:

> Cómo entender el cuerpo en medio de la crisis que en cada una de las historias y a lo largo de los siglos, ha puesto en evidencia un programa político que propone un cuerpo que está fuera del cuerpo y ese afuera lo ha convertido en un sueño difuso o confuso en el que yace siempre la nostalgia o el malestar o el ingenuo deseo de que el cuerpo finalmente se haga presente y pertenezca, se pertenezca. Pero no. Porque, en definitiva, es propiedad de los discursos del cuerpo que lo han desalojado de si para capturarlo como botín o como rehén social para ensayar sus experiencias. Doble rehén el cuerpo de la mujer atrapado en la categoría de lo femenino, ese femenino que ha sido el objeto más imperioso de los discursos que, en cada uno de los tiempos históricos, se han reservado la última y la única palabra para decidir aquello que resulta inextricable: el cuerpo (ELTIT, 2007).

brasileña y la afro-cubana. El jazz latino brasileño incluye la bossa nova y la samba. El jazz afro-cubano se nutre de la salsa, el merengue , el songo, el son, el mambo, el bolero, la charanga y el cha cha cha. Otras no menos importantes corrientes del género son la Onda Nueva venezolana y el Tango Contemporáneo argentino. Aunque algunas tendencias actuales son proclives a afirmar que para entender el latin jazz es fundamental la canción "Manteca", de Chano Pozo - donde se aplicaba la clave de salsa y patrones rítmicos asincopados propios de la formas tradicionales del jazz norteamericano -asociándolo casi preferentemente con ritmos afrocaribeños, también es conveniente considerar otras corrientes como las antes mencionadas, que surgieron más o menos en la misma época; tal vez, como manifestación latina del llamado Crossover Jazz. **Iconos del jazz latino:** Como intérpretes importantes de jazz latino podemos mencionar a Gato Barbieri, Bebo Valdés, Rubén González, Cachao, Chucho Valdés, Tito Puente, Puntilla, Chico o'farrill, Carlos "Patato" Valdés, Michel Camilo, Gonzalo Rubalcaba, Paquito D'Rivera, Cal Tjader, Poncho Sánchez, Jerry González, Pepe Rivero, Arturo Sandoval, Eliane Elias, Jorge Pardo, Chano Domínguez, Horacio Hernandez, y Luis Salinas. Una buena referencia sobre este género es la película/documental llamada "Calle 54", dirigida por Fernando Trueba, en la que se puede ver y escuchar a algunos de los músicos anteriormente mencionados y apreciar este género." (CLAZZ FESTIVAL, [s.a.], [s.n.]).

Nacen así preguntas complementarias como: ¿Qué pasa cuando ideas acerca del "jazz" y la "latinidad" se establecen contingentemente?, por ejemplo, en los márgenes establecidos por las políticas étnicas y geográficas dominantes, "afrocéntricas", hay que decirlo (BROWN, 2004, p. 241), en este caso concreto, "afrocaribeñas" (La Habana, especialmente), así como "latino(ibero)americanas" en sentido "mestizo", "sincrético" e "híbrido" (RECASENS, 2010), pero, desarrolladas en los Estados Unidos (Nueva York, Nueva Orleans y California, por ejemplo). ¿Qué sucede cuando se trata con un tipo de "latinidad" que no está ni propiamente dentro ni propiamente fuera?, ¿cuándo el caso es "una mujer actual, rubia y pianista de jazz" (LANDO, 2009), brasileña, residente en Nueva York? ¿Qué ocurre cuando un icono del jazz "latino" coincide con un icono del jazz "estadounidense"?

Obviamente estas preguntas llevan a otra más compleja que sobrepasa los objetivos de este ensayo, pero que está implícita aquí: ¿es el jazz "latino" música "latinoamericana"? La respuesta depende según desde qué "idea de América" se este argumentando, cuán "integrista" se considere el discurso del jazz y cuánto el de la "condición latinoamericana", entendidos ambos canónicamente por supuesto. Puede argumentarse en consecuencia, como resume Delannoy, que el jazz latino es un fenómeno cultural, una fotografía de lo que la "cultura latina" está haciendo alrededor del mundo, de cómo influye en otras culturas y de cómo éstas han influido en ella (DELANNOY, 2011). En este sentido, mi investigación pretende ser un proyecto interdisciplinar que compara y combina, el estudio de América Latina y las comunidades latinas en los Estados Unidos, sumando su relación con España. Acotado, en este ensayo, al caso de la jazzista brasileña Eliane Elias, una figura internacional especialmente imbricada en el problema propuesto.

Las identidades musicales crean comunidades imaginadas, pero ¿es el jazz "latino" también una "audiotopía" (KUN, 2005), espacio simbólico construido en sonotipos a través de performances sociales?, ¿cómo median las "políticas de la memoria" en dichos performances?, siendo articuladas además por estrategias de *marketing*, *personal branding* y *advertising*, diseñadas por la industria cultural. Y tomando en consideración este dato ¿en qué términos se establece la responsabilidad individual?, más aún tratándose de una forma de arte que rinde culto *aural* al instante, a la *poiésis* del sí mismo…

Sin duda pongo demasiadas preguntas sobre la mesa, por eso elijo iniciar con una expresión que las resume.

Mucho caliente

Fig. 1: Los carpinteros, *Mucho Caliente*, 2010.

Cuando conocí la obra de Los carpinteros (Marco Antonio Castillo Valdés y Dagoberto Rodríguez Sánchez), especialmente su pieza titulada *Mucho caliente*, comprendí que era la imagen perfecta para expresar el problema que suponen las "políticas de la memoria" en el jazz latino. Por sí mismo el título reflejaba la encrucijada entre "las Américas" que dio a luz esta forma de arte, esta práctica preformativa, este estilo, este género, por utilizar algunas denominaciones posibles para designarlo. También indicaba hacia su raíz canónica, el jazz afro-cubano o cubop, pero desde una perspectiva generacional que coincidía con mi periodo de estudio (la primera década del s. XXI).

Los carpinteros empezaron siendo un trío de jóvenes creadores cubanos que inició su producción en la década de los noventas, y que como dúo ha tenido un fuerte impacto internacional desde el año 2000, especialmente por su revisión de cómo se construyen, reconstruyen y deconstruyen los espacios, las arquitecturas acerca de la identidad "objetiva" y la memoria. Por último, a mi entender, *Mucho caliente* representaba también el eje fundamental por el cuál se define "lo latino" en el jazz: el ritmo, la percusión afrocaribeña. Obsérvese cómo la conga en cuestión se derrite, aludiendo a una "música caliente", tópico común, pero también a su di-solución, al paso de un estado físico a otro, como si se tratara de una metáfora de esa "modernidad líquida" propuesta por el sociólogo polaco Zygmunt Bauman (1999)[4].

---

[4] La "modernidad líquida" es un término de Bauman para la condición actual del mundo, en contraste con la modernidad "sólida" precedente. Según Bauman, el paso

Marcado el itinerario con esta pieza de arte actual, me remito a un residuo ilustrado de la enciclopedia, en este caso, partiendo de la institucionalización de los conceptos relativos a la Música: el *Grove* en su edición *Oxford Music Online*. Criterio de autoridad para la comunidad académica, donde se "recogen y explican de forma ordenada voces de una o más lenguas, de una ciencia o de una materia determinada" (RAE, 2011), aquí los términos se "solidifican" permitiendo identificar políticas que serán replicadas dependiendo desde qué *espacio/tiempo/memoria* de "las Américas" se posicionen.

Empiezo remitiéndome a la voz "Afro-cuban jazz [Cubop]" escrita por Gunther Schuller. Solamente con ver la bibliografía se comprueba una referencia común con la voz que Barry Kernfeld dedica al "Latin Jazz": John Storm Roberts, su *The Latin Tinge* (New York 1979, 2/1999) y *Latin Jazz* (New York 1999)[5]. A quien encontramos también en

---

de modernidad "sólida" a la "líquida" ha creado un escenario nuevo y sin precedentes para realizar actividades de vida individual, una serie de retos que nunca antes se había encontrado. Las normas sociales e instituciones ya no tienen tiempo suficiente para solidificarse y no pueden servir como marcos de referencia para las acciones humanas y los planes de vida a largo plazo, por lo que los individuos tienen que encontrar otras maneras de organizar sus vidas. Los individuos tienen que enfrentar una serie interminable de proyectos a corto plazo, y los episodios ya no cuadran con secuencias basadas en conceptos como "carrera" y "progreso". Una vida tan fragmentada requieren que las personas sean flexibles y adaptables, para que estén constantemente preparadas y dispuestas a cambiar de táctica a corto plazo, a abandonar compromisos y lealtades sin arrepentimiento para aprovechar las oportunidades de acuerdo a su disponibilidad actual. En la modernidad líquida el individuo debe actuar, planificar acciones y calcular las ganancias y las pérdidas probables del actuar (o dejar de actuar) en condiciones de incertidumbre endémica.

[5] Debo señalar que en la primera edición de su *The Latin Tinge* (1979), John Storm Roberts si que hace referencia al tema de la memoria, especialmente en sus capítulos 7, 8 y 9, "The 1960`s: Going Underground" (ROBERTS, p. 160), "The 1970´s: The Return to the Mainstream" (p. 186), y "Coda: Mundo Latino" (p. 212), respectivamente. Asimismo en su "Glossary" (p. 220), Roberts incluye una amplia gama de ritmos y danzas de diferentes países de Iberoamérica, lo que quizás explique la idea de "latinización" expuesta que aparecerá más adelante en la voz de Schuller. Igualmente en su capítulo 7, Roberts incluye a la música popular brasileña, hablando del bossa nova, el "jazz-bossa", "jazz- baião", "jazz-samba" (p. 170-175), incluso indica: "Both in Brazil and the United States, in fact, the bossa nova bridged "mass" popular music and "art" popular music. In the U.S., it provided several new standards to the popular repertoire and also had some significant effects on jazz." (p. 173). Lo mismo sucede en el capítulo 8 con la cultura Chicana (p. 198), resulta especialmente interesante cómo Roberts cita "El Corrido de Cesar Chavez", cito: "No pedimos limosna/solo un pago mas decente/Les exige Cesar Chavez/Para ayudar la gente". Y el coro de "Mexicano Americano", cito: "Yo soy de

las entradas dedicadas al "Bossa nova", la de Kernfeld y Gerard Béhague. La ausencia de bibliografía más allá del siglo XX es abrumadora, a lo que debe sumarse la omisión de trabajos fundamentales cómo los de Leonardo Acosta (2001), Paul Austerlitz (2005), Nat Chediak (1998), Luc Delannoy (2001, 2005, 2011), Raúl A. Fernández (2002, 2006), Isabelle Leymarie (2003), Steven Loza (1999), Ed Morales (2003), John P. Murphy (2006), y Martha Tupinambá de Ulhôa (Grupo de Pesquisa Música Urbana no Brasil), por ejemplo. Es más, sólo se menciona un trabajo en castellano, *La africanía de la música folklórica de Cuba* de Fernando Ortiz publicado en 1950, y los trabajos en portugués sobre música popular brasileña son todos de finales de la década de 1960, y principios de 1970.

Si el *Grove* es la referencia canónica internacional, queda claro en primer término una jerarquización de la memoria por medio de la selección de testimonios específicos. Se evidencia aquí cómo dentro de la propia Academia late el problema omnipresente de la sociedad occidental (aglocéntrica, en este caso), de convivir con los otros, separándoles al excluirles, asimilándoles al "despojarles" de su otredad, e invisibilizándoles al provocar su "desaparecer" del mapa mental, teórico e historiográfico en este caso, incluso cuando comparten el mismo idioma (Austerlitz, Fernández, Loza, Morales, Murphy, por ejemplo). Pero hay más, las voces construyen una idea de homogeneidad del fenómeno, una "visión turística" se podría decir, al referir a fuentes y crónicas de un periodo específico con prioridades éticas y estéticas concretas, que darán fruto, como se verá más adelante, en el "concepto" *Calle 54* y su continuación en *Chico & Rita*, o el *Clazz*.

En el *Grove* —al día de hoy, espero que finalmente se actualice–, el tiempo parece haberse detenido, como si el jazz y su relación con músicas y creadores(as) entendidas(os) como "latinoamericanas(os)" también se hubiese "solidificado". Pero al igual que en la pieza de Los carpinteros, no es así. El problema del cambio, de la transmutación, es que cuando algo es "líquido" se escurre entre los dedos. De repente lo que

---

la raza de oro,/Yo soy Mexicano-Americano" (p. 199). Otra cita relevante de esta primera edición es la siguiente: "This fusion style, which blended Latin and jazz (and often other) elements in indiosyncratic ways, developed rapidly toward the end of the decade. Chick Corea made a notable contribution in his *My Spanish Heart* album, which in his words, "floats over my perception of the history of Spain, Africa and Latin-America." Chicano trumpeter Perez Prado, Mongo Santamaría, Stan Kenton, Woody Herman, and even Janis Joplin, recorded two thorough-going fusion albums, *Born to Love* and *Collage*, in the mid-1970`s." (p. 203). Las políticas de la memoria quedan expuestas aquí, resumidas en su "Coda:´Mundo Latino`", cito su primera frase: "The popularity and influence of Latin-American music is an International phenomenon." (p. 212).

estaba claro, delimitado y politizado bajo "racionalidades" específicas, ubicado entre categorías precisas, se vuelve crítico, anómalo. Peor aún, se deslegitiman los discursos y las comunidades que sobre ellos han construido sus criterios de autoridad, de "Objetividad" (DASTON, 2007). Las políticas de la memoria se evidencian incluso aquí, porque la "Objetividad" también es un concepto históricamente constituido, como el de "Latinoamérica", "lo latino", "la latinidad", el propio "jazz" y "América" (utilizado para denominar tanto al continente como a los Estados Unidos). Porque las fronteras (de diversa índole) entre Estados Unidos y "esa otra América" (latina en este caso) son permeables, porque Estados Unidos también es "Latino". Lo mismo que España y Europa. Dicho así parece simplista, pero lo son a través de continúas y diversas migraciones bajo cuya experiencia, paradójicamente, la división también es posible, gracias a "políticas de las memoria" relacionadas con esos mismos procesos.

Esta perspectiva coincide con los dos epígrafes que Luc Delannoy utiliza para introducir su libro *¡Caliente! Una historia del jazz latino* (2001), cito manteniendo la tipografía elegida por el autor: "*Music was the first integrated thing in the World. Before sex*. HERBIE MANN, 1999 / Aclarar el pasado, que es fortalecer el presente. JOSÉ LEZAMA LIMA." Se observa en esta elección del autor, como en *Mucho caliente*, la encrucijada entre dos mundos, el "anglo", representado por el *jazzman* estadounidense, y el "latino", representado por el escritor cubano. La "Música" es presentada aquí como una audiotopía primigenia capaz de "integrar", como el acto sexual, distintas corpografías, manteniendo su diversidad en la experiencia, posibilitando además dicha integración a partir de un *musicar* (SMALL, 1999), vinculado con la revisión crítica del pasado. Pero debo agregar, que no se trata solamente del pasado reciente, contemporáneo a la posguerra, sino del pasado colonial y su narración desde la "nación moderna" (MADRID, 2005), es decir, de un pasado como historia contingente.

Distopías de una "música caliente"

La constitución del pasado subsiste en la memoria colectiva, que requiere ser analizada desde la perspectiva de la organización narrativa. En concreto, del relato proporcionado por un contexto sociocultural, por ejemplo, el Estado moderno, cuyas narrativas requieren ser examinadas según su capacidad de servir como herramientas culturales para los miembros de un colectivo y su forma de contar el pasado (MARTÍNEZ MILLÁN, 2010). El poder de estas herramientas para dar forma colectiva al recuerdo, puede ser examinado a través de una distinción entre narrativas específicas, que incluye días, lugares, actores, y así sucesivamente, como a partir de formas abstractas de la representación narrativa (WERTSCH, 2008). En este caso referidas, citando al teórico chileno Gabriel Castillo-

Fadic, a cómo "el relato musicológico construye una identidad musical; [y], la manera en que la expresión musical, como relato, ha construido o ha participado históricamente en la construcción de una identidad social." (CASTILLO-FADIC, 1998).

Las voces del *Grove*, así como los trabajos de Acosta, Austerlitz, Chediak, Delannoy, Fernández, Leymarie, Loza, Morales, Murphy o Ulhôa, a los que deben sumarse los de Álvaro Menanteau (2006) y Sergio Pujol (2004), el *Latin Real Book* (1997), guías, tesis y otros medios de comunicación alternativa (webs, revistas, blogs y comunidades 2.0), construyen narrativas específicas y abstractas, coincidentes a partir de la práctica referencial, o no, del estado de la cuestión. Pero estas narrativas están divididas por "políticas de la memoria" relativas a una identidad entendida como "latina", que refiere a una discriminación positiva (en tanto comunidad) y negativa (en tanto *ghetto*), frente al *mainstream* del jazz (estadounidense, por ejemplo). Estableciéndose como base para discursos etnológicos (etnocéntrico deterministas y esencialistas), de los que el jazz latino es memoria y testimonio.

Por ejemplo, para Schuller el "Cubop" se diferencia del "Latin Jazz" porque ambos designan espacios de especificidad y generalidad concretos. No obstante, Kernfeld remite a la misma narrativa que Schuller para referirse al "nacimiento" del término, muy *grosso modo*, la percusión cubana (y brasileña) en conjunción con el jazz en términos generales; es más, Kernfeld pone de ejemplo musical el ritmo de una habanera. Pero debo destacar cómo Kernfeld hace mención de la inserción del bossa nova y la música popular brasileña dentro del concepto "jazz latino", –siguiéndoles hasta los años ochenta y noventa del siglo XX—, y lo hace en dirección al "resurgimiento del "Afro-Cuban jazz", a pesar de que para Delannoy "con los ritmos mexicanos y brasileños, no se puede hablar de un jazz latino" (DELANNOY, 2001, p. 75); es el mercado el que los unifica dentro del género. Sobre este punto volveré más adelante.

Por su parte, en la voz de Schuller la "latinidad" parece ser un medio de homogeneizar la experiencia, sentencia: "Ray Barretto, Eddie Palmieri, Bobby Paunetto and [Mongo] Santamaria helped further to 'latinize' Afro-Cuban jazz and thereby also to broaden its scope and definition." (SCHULLER, 2007) ¿Se puede "latinizar" el jazz afrocubano?, ¿no es la música "afro-cubana" música "latinoamericana"?, ¿de qué "latinización" se está hablando?, ¿de la inserción de nuevos sonotipos ajenos a la "música cubana" entendida canónicamente? Difícil cuestión, más aún si se remite a la última frase de Kernfeld en su voz: "The late 1980s and the 1990s witnessed a resurgence of Afro-Cuban jazz, particularly under Gillespie and Jerry Gonzalez." (KERNFELD, 2007) En ambos casos ninguno es cubano. Más interesante todavía, en ninguna de las dos voces se

menciona al grupo responsable de la transformación definitiva del jazz afro-cubano: *Irakere*. Tampoco se menciona que el término “jazz afrocubano” apareció con la grabación en 1944 de *Tanga*; el término “rumbop” con la de *Killer Joe*, y el de “cubop” con *Cubop City*, versión bebop de *Tanga* (DELANNOY, 2001, p. 93). Aunque *Manteca*, de Chano Pozo y Dizzy Gillespie, se considera la composición “canónica” del género[6].

Omisiones, amnesias, en el caso de Leymarie y Delannoy, la genealogía de “lo latino” en el jazz parece ir más allá. En el primer caso las fuentes históricas de la autora se remontan al siglo XIX, coincidiendo con Schuller/Roberts, lo que parece justificar su primer capítulo titulado “El matiz español”; pero la autora señala hacia un *Limes*[7] entre la agonizante, pero fundente, ocupación de la Monarquía hispana, los intereses coloniales de la República francesa (creadora del término *Amérique Latine*), y los Estados Unidos. En el segundo caso, la frontera es el “cuerpo” mismo del jazz, porque para Delannoy:

> El jazz es una música de mezclas, de orígenes latinos y caribeños. Si los ritmos latinos de origen africano han formado siempre parte del jazz, hubo que esperar la década de 1940, con el concurso de músicos cubanos residentes en Nueva York, a que la industria del espectáculo y el público en general reconocieran oficialmente este aspecto latino cuya evolución ha hecho nacer lo que hoy se llama jazz latino (DELANNOY, 2001, p. 17).

---

[6] Schuller si menciona varias grabaciones representativas en función a una genealogía: “Gillespie's big band made several notable recordings in the late 1940s, including Pozo's compositions *Manteca* (1947, Vic.), *Afro-Cuban Suite* (on the album of the same name, 1948, Swing), and *Guarachi guaro* (1948, Vic.), and George Russell's *Cubana be/Cubana bop* (1947, Vic.); these pieces, which feature Pozo's conga drumming, were the first to integrate authentic Afro-Cuban polyrhythmic concepts with the bop idiom. Soon other big bands began to make recordings in the Afro-Cuban style; Stan Kenton's *Machito* (1947, Cap.), *Peanut Vendor* (1947, Cap.), *Cuban Episode* (1950, Cap.), and *Twenty Three Degrees North, Eighty Two Degrees West* (1952, Cap), and Machito's *Cubop City* (1948, Roost), *Afro Cuban Jazz Suite* (1950, Clef), *Kenya* (1957, Roul.), and ‘Afro-jazziac’ (on the album *With Flute to Boot*, 1958, Roul.) are noteworthy examples. Smaller groups also contributed significantly to the new genre, in particular those led by Tadd Dameron (*Jahbero*, 1948), Charlie Parker (*My Little Suede Shoes*, 1951, Mer./Clef) and Bud Powell (*Un poco loco, 1951*, BN).” (SCHULLER, 2007).

[7] Se conocen como *Limes* (singular, en latín; plural: *limites*) los límites fronterizos del Imperio romano (el término *limes* significa «límite», «frontera», en latín). Los *limes* solían atraer a los comerciantes, y las familias de los soldados que se instalaban también en las cercanías, por lo que a la larga se convirtieron en núcleos de población romana (a pesar de estar expuestos a las incursiones extranjeras) y en centros de intercambio comercial y cultural entre latinos y bárbaros.

Para el filósofo belga, el jazz en sí mismo es el fruto de la "memoria de varios pueblos, de dos universos culturales, el europeo y el africano, que se encontraron en un lugar preciso: las islas del caribe." (DELANNOY, 2001, p. 18-19). En resumen, las "políticas de la memoria" entran en acción aquí, cuando la referencia común entre ambos mundos es el desarraigo, la esclavitud, la discriminación y la segregación: una música capaz de devolver a sus autores(as) la dignidad humana negada por el opresor. Pero la narración del *Grove* no se detiene en estos aspectos "extramusicales", describe datos, no la experiencia compartida, omitiendo un factor fundamental: que el jazz es memoria, ritual, espacio de legitimación individual y existencial, que subsiste como un ejercer Derecho en el Recordar. La propia percusión y los ritmos utilizados son fruto de prácticas vinculadas con lo sagrado, el abakuá, la santería, los bantúes, por ejemplo. Práctica que persiste, como queda demostrado en la música del Chucho Valdés Trío, por ejemplo en *Jazz Batá* (Cuba 2007), o en la mística de producciones como *El Enigma* (Acqua 2010) de la pianista y compositora argentina Paula Shocron, junto al saxofonista Pablo Puntoriero. En resumen, no se trata solo de: "A term applied to jazz in which elements of Latin American music, chiefly its dance rhythms, are particularly prominent." (KERNFELD, 2007).

Por sí mismo el término "jazz latino" puede aglutinar diferentes modos de entender el jazz y la latinidad. Pero reducciones del fenómeno como las del *Grove* no son casuales, responden a formas de entender "qué es la música", obviando qué hace y qué pasa cuando esta música sucede (MADRID, 2009). Al tiempo que reducen el aporte intelectual y estético de sus autores(as) a manifestaciones más o menos pintorescas, que eventualmente pueden convertirse en esperpentos de "latinidad". En un primer momento, la necesidad de legitimar un espacio propio, la narrativa de la propia identidad y la memoria selectiva frente a un otro entendido como opresor, convirtieron al jazz latino en un acto político, y a sus autores(as) en símbolos de una comunidad (DELANNOY, 2001, p. 51). Performance social de una latinidad dentro/frente al *mainstream* del jazz (AUSTERLITZ, 2005). Pero no todos(as) sus exponentes son de origen latinoamericano, su relato se vuelve por lo tanto, en ocasiones, poscolonial y posnacional. He aquí otro serio problema que el crítico y sociólogo Simon Frith resume:

> At issue here is what one might term an ontological dispute, familiar from the arguments provoked in the USA by Ken Burns's Jazz (see Stanbridge 2004). Is jazz is best understood canonically, by reference to its history, its great names, its established sonic and stylistic conventions? Or is it best understood as a process, by reference to principles of composition and performance rooted in improvisation and

> experimentation, with unpredictable and unexpected outcomes? Where once jazz as an institution seemed characterized by its ability to hold these approaches in tension, as it were, as part of the same field of activity, now the different accounts of jazz seem to refer to quite distinct music worlds (FRITH, 2007, p. 17).

Por ejemplo, los relatos acerca del jazz latino y/o afrocubano refieren, contingentemente, a sus distopías y audiotopías, especialmente a la necesidad de documentar un nacimiento simultáneo en Nueva York y en La Habana (DELANNOY, 2001, p. 103). Situación vinculada muchas veces al problema de la migración ilegal, los plagios y deudas pendientes, o las colaboraciones no reconocidas entre *jazzmen* (DELANNOY, 2001, p. 137-140, 145). A los que se suman la desigualdad frente a la industria, los mercados, estados nacionales, totalitarios y dictaduras, que lo han prohibido o fomentado como música "políticamente incorrecta", fuera entre derecha, centro o izquierda… en fin, se trata de un problema de "canon" expuesto en términos de *in place* y *sacralización* que no está ni propiamente dentro ni propiamente fuera, pero también, de tipos de audiencia y consumo.

Volviendo a Frith, si: "Jazz musicians have had a key role in the use of 'jazz' as a label, in determining what jazz is." (FRITH, 2007, p. 21) Real y efectivamente, en su "modernidad líquida", los *jazzmen* han sido también responsables del relato distópico que subsiste en la propia designación "jazz latino". Víctimas y cómplices, en comunión con quienes organizan y narran sus testimonios "solidificándolos", han convertido al Jazz en *Limes*, pero no sólo entre culturas y sonotipos fomentados por los discursos de la nación moderna, sino por formas de pensamiento que finalmente se reconocen mirándose a través del espejo. Hablar de jazz "latino" es dar testimonio de espacios y tiempos que remiten a memorias divididas.

El concepto *Calle 54*

Luego de esta breve introducción del estado de la cuestión, pasemos al estudio de casos concretos en relación al problema que nos interesa aquí: las "políticas de la memoria" conservadas en la corpografía jazzística de Eliane Elias. Para comenzar, en su artículo "El Bolero de Trueba y Mariscal" (*El país semanal* 2011), el crítico de cine Borja Hermoso introduce la nueva producción de Fernando Trueba y Javier Mariscal, *Chico & Rita*, como parte de un "concepto", el de *Calle 54*. Nombre que se debe, como indica el propio Trueba, al "Sony Music Studios de la calle 54, en Manhattan", donde se instalaron para grabar la película (TRUEBA, 2000, p. 14).

Estrenada en el año 2000, *Calle 54* inauguró un proyecto más amplio que incluyó no sólo la producción de un CD, DVD, y el *Libro de la película*, sino la actividad de Trueba como productor discográfico, y "un fantástico bar musical del paseo de La Habana de Madrid abierto por Trueba y sus amigos, también diseñado por Mariscal, y que acabó cerrando sus puertas" (HERMOSO, 2011, p. 46). Ahora bien, ¿por qué se entiende como "concepto"? En la introducción al *Libro de la película* Trueba expone:

> Creo que la gran aportación de los latinos al jazz ha sido devolverle la vida, la alegría, la energía que jamás debió perder. Además de aportar la infinidad de ritmos, a veces complejísimos, de todas las músicas latinas. [...] Lo latino, [...] creo que encuentra a través del jazz su expresión más noble, exaltante, sofisticada y exuberante (TRUEBA, 2000, p. 10).

Ampliamente recogida por la crítica ha sido la narración acerca de cómo el cineasta tuvo su primer contacto "consciente" con el jazz latino, a principios de los años ochenta, cuando escuchó el primer disco norteamericano de Paquito D`Rivera: *Blowin*. Y la "revelación" que esto significó para él. Trueba menciona también algún disco "latino" de Dizzy Gillespie, *Jazz/Samba* de Stan Getz y Charlie Byrd, *Chapter One* a *Chapter Four* de Gato Barbieri, e incluso la banda sonora de *El último tango en París*... También a través de D`Rivera y su música, Trueba entra en comunión con la memoria de *Irakere*, cuyo otro gran protagonista es el pianista Chucho Valdés, que junto a su padre, Bebo Valdés, e incluso la abuela "Caridad Amaro" (que da título a la colaboración de Chucho Valdés en la película), y la hija-nieta, Leyanis Valdés, completan una genealogía.

El concepto de la película tiene así su par en el sello *Calle 54 Records*, como lo demuestran las producciones: *Lágrimas Negras* (Bebo & Cigala); *We could make such beautiful music togeder* (Bebo Valdés & Federico Britos); *Suite cubana-El solar de Bebo-Cuaderno de Nueva York* (Bebo de Cuba [Bebo Valdés]); *Bebo* (Bebo Valdés); *Boomerang* (Habana Abierta); *Paz* (Niño Josele); *Primavera en Nueva York* (Martirio), *Blanco y Negro en vivo* (Bebo & Cigala); *Live at Village Vanguard* (Bebo Valdés & Javier Colina); *Juntos para siempre* (Bebo & Chucho); *Frankly* (Paquito Hechavarría); *Caribe* (Michel Camilo); y más recientemente *L-O-V-E* (Issac Delgado). A lo que debe sumarse que *Fernando Trueba producciones* patrocinó la publicación del *Diccionario del Jazz Latino* de Nat Chediak (1998), quien comparte autoría con Trueba en *Calle 54 el Libro de la película*.

El círculo conceptual tejido por el cineasta español está claramente dibujado, así como su objetivo: participar en la experiencia preformativa de un Jazz entendido como Latino. Porque para él: "[…] *Calle 54* es un musical. Un musical sobre música, sobre cómo se crea, sobre cómo surge. Su argumento, su guión, son las piezas elegidas. Sus protagonistas, los músicos. No la veo como un documental, sino como una ficción, otro tipo de ficción." (TRUEBA, 2000, p. 10) Su intención parece ir más allá de un supuesto acerca de "qué es la música". Como indiqué anteriormente, a diferencia de las voces del *Grove*, el cineasta y productor confiesa un interés mayor en qué hace y qué pasa cuando esta música sucede: "Creo [comenta] que la función del arte no es otra que ayudar a la gente a vivir: *Calle 54* es una película claramente iniciática. Su propósito no es otro que hacer "entrar" al espectador en el laberinto paradisiaco de la música más vivificante de nuestro tiempo." (TRUEBA, 2000, p. 14)

El trabajo de Fernando Trueba claramente refiere a un tipo de audiotopía, que es en sí misma una elección "rigurosamente subjetiva", como él mismo confiesa. Pero su elección también remite a memorias concretas, a una música como memoria que narratológicamente hablando dirige hacia una función narrativa específica, a un narrador y su punto de vista, su entidad y espacio narrativo (G. PRINCE apud KINDT, 2003, p. 4). En este caso, refiriendo a discursos y *tempos* canónicos vinculados con narrativas acerca de un "jazz latino", que le proporcionan una base para varias formas de proyección imaginativa, incluidas las necesarias para la identificación empática con unos "Otros", representados en este caso por Tito Puente, Gato Barbieri, Jerry González, Bebo Valdés, Chucho Valdés, Cachao, Michel Camilo, Eliane Elias, Patato, Chano Domíngez, Chico O`Farrill, Puntilla, Paquito D`Rivera…, situados en Suecia, La Habana, San Juan de Puerto Rico, Nueva York y España (Puerto de Santa María, Cádiz).

Pero esta narrativa específica se repite en *Chico & Rita*, en consonancia, cabe decirlo, con el relato historiográfico del *Grove* acerca del nacimiento y desarrollo del jazz latino. Coincidiendo además con "políticas de la memoria" responsables no solo de una audiotopía (recuérdese los epígrafes de Luc Delannoy), sino de corpografías y distopías. Lo que puede comprobarse en esta entrevista publicada por *El país semanal*, donde leemos:

> La sudorosa magia del bolero y del mambo, la Negra Tomasa bailando, el embrujo inmanente del jazz, Budd[*sic*] Powell tocando, la orquesta del Tropicana, los bongos y las congas, Mario Bauzá y Dizzy Gillespie, Machito y Tito Puente, el sexo y el teclado de un piano, […] la luz del malecón y el gris del río Hudson, los patios rotos de La Habana y un señor cubano de 93 años perdido entre Málaga y Estocolmo, Bebo Valdés, alma, principio y fin de esta película…

> […]
>
> Esta película es una historia de amor, vale, pero detrás de ella hay un montón de cosas más si se quiere buscar; la película pretende contar cómo era Cuba en los años cuarenta y cincuenta, qué dice Alejo Carpentier de Cuba, qué dice Cabrera Infante, cómo eran las películas de entonces, cómo sonaban aquellas orquestas, cómo era La Habana […] (TRUEBA, 2011, p. 46).

Por esta razón coincide con la idea que dirige este ensayo: la condición corpográfica primordial de la memoria. Que contiene, a su vez, la interacción social entre "Memoria" e "Identidad" llamada "cultura de la memoria" (WALDMAN, 2006). Un concepto que propone al Recordar como una función social en el centro de las investigaciones históricas. Así considerado, el relato de Trueba se suma a la historia contingente de la "modernidad" frente a la creación de unos "Otros". Considérese la respuesta de Trueba a dos preguntas de Borja Hermoso, "¿Nostalgia en 'Chico y Rita'? ¿Exceso de sentimentalismo ante los personajes y las músicas de ayer?":

> No hay nostalgia. Se puede escuchar con nostalgia a Frank Sinatra y acordarte de cuando te enamoraste, pero no se puede escuchar con nostalgia a Budd[*sic*] Powell, a Stravinski[*sic*] o incluso a Charlie Parker, ni se podrá nunca contemplar con nostalgia *Las señoritas de Aviñón*..., ¿y por qué? Porque *Las señoritas de Aviñón* es una pedrada contra ese cristal, y lo mismo Stravinski[*sic*] o Budd[*sic*] Powell. El moderno de verdad, el que está creando un lenguaje nuevo, rara vez será recordado con nostalgia (TRUEBA, 2011, p. 49).

En ambas citas su relato refiere a una memoria performativa como revisión crítica del pasado. En su respuesta, como en *Chico & Rita* y *Calle 54*, subsiste la empatía con una música cuyo pasado remite a discursos concretos. Pero lo que más me interesa de estas citas es cómo el relato conforma una corpografía, identificada en ambos casos con el proceso creativo dialéctico entre tradición e innovación, entre ruina y monumento. Proceso movido por el Deseo (y quizás la obsesión), retomando la provocación que introduce este ensayo. Porque se trata de un "deseo", su proyección y narración, en el cuerpo de una "mujer", según la trilogía "pueblo-étnia-sexo" (FRAISSE, 2005).

Este imaginario "erótico-matricial", *poiético* si se quiere, puede verse resumido en la portada de *El país semanal*, y en la de *Calle 54*, creadas ambas por Javier Mariscal. En ambos casos el cuerpo de una

"mujer" es la figura mediadora y centrífuga que aglutina la experiencia musical, construida por una otredad étnica, y espacio-temporal, reconocible. En la primera, donde aparecen Mariscal y Trueba sumergidos en *Chico & Rita*, y en la segunda, donde una figura abstracta de "mujer" (esquina superior derecha), emerge y condensa el musicar de los "elegidos" para representar esa música "vivificante", sobre la cual "ficcionaliza" Trueba.

Fig. 2: Portadas de *El país semanal* (2011) y *Calle 54* (2000).

Eliane Elias según *Calle 54*

Fig. 3: **Andrew Stevovich*, Fallen Diva,* 1981-82.**

El problema de "lo otro" como fuente de "modernidad" está muy presente aquí, se trata con una "otredad feminizada", cuyas repercusiones se verán materializadas en cómo se representa a Eliane Elias, dentro de esta "otra forma de ficción" musicada, propuesta por Trueba y su equipo, conformando una corpografía.Cuando una jovencísima Eliane Elias (São Paulo, 1960), sustituyó al pianista Don Grolnick dentro de *Steps Ahead* (Michael Brecker: saxo tenor; Eliane Elias: piano; Mike Mainieri: vibráfono, marimba; Eddie Gómez: contrabajo; Peter Erskine: batería), el disco del mismo nombre editado en 1983 tomó como portada *Fallen Diva*, un lienzo de Andrew Stevovich, cuya imagen delimitará la corpografía que constituirá el *personal branding* de la pianista brasileña, razón que justifica el título de este ensayo. Una imagen glamorosa, entre renacentista y expresionista, que remite alternativamente a la estética de Stevovich, y a los mitos eróticos del cine de los años cuarenta y cincuenta[8]. Imagen que Trueba recogerá en *Calle 54*, como base para el performance de *su idea* acerca de Eliane Elias, única "mujer" incluida como jazzista en la película.

---

[8] En su sitio web Andrew Stevovich comenta: "There are two major influences on my work: the early Italian Renaissance, (from Giotto to Fran Angelico and Piero della Francesca), and Expressionism, (which I define to include not only artists such as Heckel, Munch and Beckmann, but also Gauguin and, though he is outside the category, Seurat)". Disponible en: <http://www.andrewstevovich.com/Biography.html>, consultado el: 4/3/2011.

La narrativa de Trueba es documentada por Nat Chediak en el *Libro de la película*. Elias es la elegida para el primer día de rodaje: "Martes, 7 de marzo de 2000". Quien conoce la película recordará la secuencia documentada con fotografías de Jordi Socías: 1) *Close up* de Elias, de perfil, mirando introspectiva por la ventada la ciudad de Nueva York, envuelta en una densa niebla; 2) Una vez más, junto a la ventana, vestida en elegante, ajustado y glamoroso negro, sentada en la silla del maquillador que está de espaldas, ocupado preparando algo mientras Elias se mira en un espejo de mano; 3) Elias de espaldas caminado por un pasillo; 4) Elias de frente, vestido y guantes largos, gargantilla clásica, por el mismo pasillo caminando hacia un fotógrafo (TRUEBA, 2000, p. 17).

La secuencia remite a una memoria preformativa relativa a estereotipos de "femineidad" y su relación con el proceso *poiético*. Los retratos renacentistas de Venus mirándose al espejo y mitos eróticos del cine como Sylvia en *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini, por ejemplo. Aspecto que retomaré en el epígrafe siguiente, ya que este tipo de "arte como performance" (DAVIES, 2006), es compartido con Diana Krall (Columbia Británica, 1964). Sumando su mutuo vínculo dentro del mercado del jazz y el bossa nova. En este sentido, Eliane Elias, como "Fallen Diva", es descrita por Chediak en los siguientes términos:

> [...] Con su blonda melena rizada, entra Eliane Elias y se apodera, sin rodeos, del piano. Acaricia brevemente el teclado. Le bastan un puñado de notas para declarar, entusiasmada: "Aquí me quedo. Sin maquillaje. ¡Grabemos ya!"
>
> Pero no habla en serio. Le trae a Trueba una colección de vestidos negros para elegir. La decisión se toma a puerta cerrada. El director regresa a sus quehaceres. Poco después, aparece Elias con un vestido ceñido al cuerpo que deja los hombros al descubierto (olvida los guantes largos). Lleva sus cuarenta años con garbo (TRUEBA; CHEDIAK, 2000, p. 17).

La frase de Trueba en la película coincide con este relato visual, justo en la secuencia descrita anteriormente, comenta: "Ella añade sofisticación y elegancia al jazz latino". Subsiste, por lo tanto, alrededor de la pianista brasileña, toda una narrativa sobre el cuerpo, relativa en este caso a estereotipos concretos e históricos de "lo femenino", y su relación *poiética* con el yo creador. Aspecto que remite a la cita de Diamela Eltit incluida al principio de este ensayo. Narrativa que dirige el lenguaje de las cámaras durante la ejecución de Elias: se enfoca la rubia cabellera, el níveo rostro, los senos, la abertura del vestido, los pies descalzados, la piel descubierta y a la vez velada sensualmente por el vestido ajustado. Como indiqué anteriormente, este relato sensual, glamoroso, no es extraño a la

imagen de Eliane Elias, pero determina su representación en la película, convirtiéndola en "objeto", incluso cuando es "sujeto" de su propio performance.

A diferencia de los demás pianistas y compositores que participan en *Calle 54*, en su caso se destaca *una idea* que de ella se tiene, no quien ella *es* como jazzista[9]. Trueba no sólo elije "a puerta cerrada" cuál de los vestidos utilizará en el rodaje, sino sobre qué música realizará su performance, algo que no se repite con ninguno de los otros pianistas. Chediak informa: "Trueba le dio a escoger entre dos temas: *Luiza*, de Jobim, y *Samba triste*, de Baden Powell. Este último no lo conocía. Fernando le envió una versión grabada con la voz de "La Divina" Elizeth Cardoso." (TRUEBA; CHEDIAK, 2000, p. 17). Elias interpreta a Trío junto a Marc Johnson, su esposo, al contrabajo, y Satoshi Takeishi en la batería[10].

[9] Aunque fundamentalmente es reconocida como pianista y cantante, Eliane Elias también ha incursionado en la composición, el *Dicionário Cravo Albin da Música popular brasileira* documenta las siguientes obras: "A long story/ At first sight; Back in time/ Barefoot; Bowing to Bud/ Caipora/ Chorango/ Crystal and lace/ Fantasia (To Amanda)/ Get it/ Horizonte/ Iberia/ Illusions/ Introduction on Guarani/ Jungle journey/ Jupin fox/ Just for you/ Just kidding/ Karamuru/ Let me go/ Life goes on/ Loco-motif/ Messages (con Herbie Hancock)/ Missing you/ Na up now/ Still hidden/ Straight across/ That's all it was/ The nile/ The time is now/ With you in mind." Disponible en: <http://www.dicionariompb.com.br/eliane-elias/obra>, consultado el: 4/3/2011.

[10] Baden Powell de Aquino (6 de agosto de 1937 - 26 de septiembre de 2000). Por un momento podría pensarse que la "imposición" de Trueba se debe al fallecimiento, ése mismo año, de Powell, pero según las notas de Chediak, Elias grabo en marzo, varios meses antes de la muerte del autor, no obstante no deja de ser interesante esta especie de "homenaje póstumo" no premeditado. De todos modos es extraño que Elias no conociera la obra, ya que, como informa el *Dicionário Cravo Albin da Música popular brasileira*, cito: "Seu primeiro grande sucesso como compositor[Powell] foi "Samba triste", composto em 1956, em parceria com Billy Blanco e lançado alguns anos depois na voz de Lúcio Alves." Disponible en: <http://www.dicionariompb.com.br/baden-powell/dados-artisticos>, consultado el: 17/3/2011 Como se verá más adelante, la letra de Blanco resulta de especial interés si se considera comparativamente con la narración tejida alrededor del performance de Elias: "Samba triste/ A gente faz assim:/ Eu aqui/ Você longe de mim, de mim/ Alguém se vai/ Saudade vem/ E fica perto/ Saudade, resto de amor/ De amor que não deu certo/ Samba triste/ Que antes eu não fiz/ Só porque/ Eu sempre fui feliz, feliz, feliz, feliz/ Agora eu sei/ Que toda vez que o amor existe/ Há sempre um samba triste, meu bem/ Samba que vem/ De você, amor." Disponible en: <http://www.losacordes.com/acordes/baden-powel/samba-triste>, consultado el: 4/3/2012. Además existe una versión instrumental interpretada por Powell (1968, Berlin Festival Guitar Workshop), también a Trío (como Elias), grabada en la década de los 1960`s, cuyas estructuras generativas dentro de la improvisación pueden identificarse en la ejecución de Elias.

Otra cuestión importante es cómo se le impone una obra que "no conoce" a partir de "la voz de "La Divina" Elizeth Cardoso", remitiendo al *paradigma femenino* de la cantante en el jazz. Mientras que en los otros casos, sus colegas Chano Domínguez, Michel Camilo, Bebo y Chucho Valdés, no sólo *eligen* si no que *crean* según su propio repertorio, ejerciendo su derecho de autorepresentación *poiética*.

Claramente esto no es circunstancial, Eliane Elias sirve a un discurso que la sitúa como objeto frente a sus colegas *jazzmen*[11]. Incluso a pesar de que para el "diálogo musical" entre Chucho y Bebo Valdés, Trueba propone "*La comparsa*, de Lecuona" (TRUEBA; CHEDIAK, 2000, p. 50), la intencionalidad de este acto es diferente, ¿por qué? En el primer caso es un antecedente y en el segundo un consecuente. En el segundo caso se trata de unir a padre e hijo a través del diálogo con uno de los compositores que participó en la constitución de la "música cubana" en la primera mitad del siglo XX, es decir, existe un sustrato nacionalista y genealógico en sentido a una identidad "entre creadores" (volviendo a *Chicho & Rita*, "entre modernos"). En el primer caso, a Elias se le proponen dos autores fundamentales, pero se impone para el rodaje el que ella "no conoce" ¿por qué no Jobim? a quien la pianista brasileña ha dedicado dos discos, *Eliane Elias plays Jobim* (Blue Note 1990) y *Eliane Elias sings Jobim* (EMI 1998), siendo además un autor integrador en su repertorio. En último caso, si los Valdés interpretan a Lecuona en sentido a una identidad, ¿por qué Elias no a Heitor Villa-Lobos? a quien dedica, junto a Johann Sebastian Bach, Federico Chopin y Maurice Ravel, su disco: *On the Classic Side* (EMI 1993).

No, Elias toca lo que Trueba ha elegido para ella, es él quien determina su lugar en el discurso que sobre el jazz latino construye el concepto *Calle 54*. Obviamente existen razones "rigurosamente subjetivas". Lamentablemente esto genera que frente al conjunto ella sea un objeto, no un sujeto como sus colegas, quienes, erigidos en próceres imaginarios, completan un ideario del "jazz latin©" según *Calle 54*. Narrativa cinematográfica que remite así a otra memoria performativa, la que vincula a Elias con modelos devenidos de la "educación musical femenina". Recuérdese el modo en que Trueba resume su formación al presentarla

---

Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=TSUNbvb-DWg>, consultado el: 17/3/2011.

[11] Las amnesias no sólo se aplican a la creación de Elias, cuando Chediak se refiere al batería uruguayo Guillermo McGill como "el primer músico que ha llevado la filosofía al jazz" con su primer álbum en solitario *Los sueños y el tiempo* (TRUEBA; CHEDIAK, 2000: 20-21), no precisa la fuente de McGill: la filósofa española María Zambrano (1904-1991). Se supone que el disco fue un homenaje a ella (McGILL, 2004).

como "hija de una pianista clásica", a lo que se agrega el comentario de Chediak acerca de su ejecución jazzística, especialmente dirigido por la presencia del esposo:

> En las inflexiones de la pianista, esta nota es una güiño[sic]; aquélla, un signo de interrogación. Así va hilvanando su fraseo, oprimiendo los pedales descalza, como acostumbra interpretar. Johnson es el cómplice ideal. Los cónyuges se comunican sin palabras. Elias vence los nervios y consigue una absoluta concentración en su empeño. Takeishi matiza su ejecución para no opacar al piano. [A lo que suman:] Antes de abandonarnos Eliane Elias graba una versión de su balada *That`s All It Was* (*Eso fue todo*), casi idéntica a la que figura en el recién editado álbum *Everything I Love* (*Todo lo que amo*). Es un diálogo entre amantes (piano y contrabajo) que no llegaron a más. La escobillas de Takeishi hacen las veces de coro griego, testigo de un amor que nunca fue (TRUEBA; CHEDIAK, 2000, p. 18-19).

Hija de… esposa de… hermosa "mujer" que toca el piano (dama "post-decimonónica"). Pero el performance no termina aquí, Chediak concluye: "La cabina de grabación en pleno aplaude al concluir el playback. Elias se dirige a Trueba y le dice: "Es hermoso. Lo puedes poner en tu película. Sin problema." Dejando entrever cierta severidad entre dulzura y dulzura, añade: "Soy hipercrítica, pero esto lo tiene todo…, mucho corazón…, el ritmo…, el espíritu…, tanto. Estoy feliz." Para enfatizar su satisfacción, baila con Julio Martí, el productor musical." (TRUEBA; CHEDIAK, 2000, p. 19). Resumo: Sylvia danzando descalza al ritmo de un beguine de Nino Rota… Musa, Gracia, como en las portadas diseñadas por Mariscal para *El país semanal* y *Calle 54*.

Incluso a pesar de que posteriormente, como "bonus track", graba un tema propio, el comentario de Chediak subraya: "es casi idéntico al grabado en su disco más reciente"; palabras que, comparadas con la exaltación a la "versatilidad", "espontaneidad", "virtuosismo" y "genialidad" de sus colegas (TRUEBA; CHEDIAK, 2000, p. 19-55), deja a la pianista en una posición muy endeble como jazzista. Algo que no se corresponde con los hechos, como lo demuestran sus producciones y trayectoria[12]. El

---

[12] El *Dicionário Cravo Albin da Música popular brasileira* resumen los datos artísticos de Eliane Elias en los siguiente términos: "Em 1981, mudou-se para os Estados Unidos, convidada pelo baixista Eddie Gomez para preencher a vaga de tecladista no Steps Ahead, grupo integrado também por Michael Brecker, Peter Erskine e Mike Mainieri. Atuou com o conjunto durante um ano, participando da gravação do LP "Steps ahead", lançado pela Elektra. Em seguida, iniciou sua carreira solo, desenvolvendo um trabalho de trio piano/baixo/bateria. Em 1986, gravou,

performance completo se ve resumido en el álbum fotográfico del *Libro de la película*, donde Elias es presentada como "La primera dama del piano brasileño en el jazz" (TRUEBA, 2000, p. 62), completando así un

---

com o trompetista Randy Brecker, o LP "Amanda" e, no ano seguinte, o LP "Illusions". Lançou, em 1988, o CD "Cross currents", relacionado em 5º lugar na lista de discos de jazz mais vendidos e executados nesse ano, segundo a revista "Billboard". Em 1989, gravou o CD "So far, so close", produzido por Eumir Deodato, registrando composições próprias como "At first sight" e "Still hidden". O disco, que contou com a participação de Michael Brecker (sax), Peter Erskine (bateria) e Will Lee (baixo), além dos percussionistas Café e Don Alias e de Randy Brecker (trompete), figurou em 1º lugar na relação dos mais executados em rádio, segundo a "Radio & Records". Em 1990, lançou o CD "Eliane Elias plays Jobim", interpretando canções do compositor, como "Sabiá" (Tom Jobim e Chico Buarque) e "Passarim" (Tom Jobim). Dois anos depois, gravou o CD "A long story", contendo composições próprias, como "Back in time" e "Karamuru", além da faixa-título, entre outras. Em 1995, lançou o CD "Eliane Elias solos and duets with Herbie Hancock", interpretando clássicos da música norte-americana, como "All the things you are" (J. Kern e O. Hammerstein) e "The way you look tonight" (D. Fields e J. Kern), entre outras. Gravou, em 1997, o CD "The three Americas", registrando canções de sua autoria, como "Caipora", "Chorango" e "Jungle journey", entre outras, além de "O Guarani", de Carlos Gomes. No ano seguinte, voltou a interpretar canções de Tom Jobim, como "Garota de Ipanema" (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), "Samba de uma nota só" (Tom Jobim e Newton Mendonça) e "Anos dourados" (Tom Jobim e Chico Buarque), entre outras, no CD "Eliane Elias sings Jobim". Em 2000, lançou o CD "Everything I love". No ano seguinte, participou da noite latina, intitulada Calle 54, do JVC Jazz Festival, nos Estados Unidos, ao lado de Paquito D´Rivera, Gato Barbieri, Michel Camilo e Jerry Gonzáles. Em 2002, foi indicada para o Grammy, nas categorias Álbum de Jazz de Grandes Formações e Melhor Álbum de Jazz Latino, pelo CD "Impulsive!", gravado ao lado do trombonista e arranjador Bob Brookmeyer, com a Danish Radio Jazz Orchestra. Lançou pela BMG brasileira os CDs "Kissed by Nature" (2003) e "Dreamer" (2004). Em 2004, esteve no Brasil, onde apresentou-se, como atração internacional, ao lado de Johnny Alf, João Donato, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Marcos Valle, Wanda Sá, Leny Andrade, Pery Ribeiro, Durval Ferreira, Os Cariocas e Bossacucanova, no espetáculo "Bossa Nova in Concert", realizado no Canecão (RJ). O show foi apresentado por Miele e contou com uma banda de apoio formada por Durval Ferreira (violão), Adriano Giffoni (contrabaixo), Marcio Bahia (bateria), Fernando Merlino (teclados), Ricardo Pontes (sax e flauta) e Jessé Sadoc (trompete), concepção e direção artística de Solange Kafuri, direção musical de Roberto Menescal, pesquisa e textos de Heloisa Tapajós, cenários de Ney Madeira e Lídia Kosovski, e projeções de Sílvio Braga. É considerada uma das mais importantes pianistas da área do jazz nos Estados Unidos, destacando-se pela mistura desse gênero com a música brasileira. Sobre sua performance ao piano, afirmou Herbie Hancock: "Ela toca tão lindamente que me faz chegar às lágrimas. Eu adoro as harmonias que ela utiliza"." Disponible en: <http://www.dicionariompb.com.br/eliane-elias/dados-artisticos >, consultado el: 4 mar. 2011.

imaginario, y las políticas de la memoria que lo dirigen: Eliane Elias como "Fallen Diva" en medio de *Calle 54*, performance parnasiano de "lo latino" en el jazz.

Venus ante el espejo

En su reseña para *JazzTimes* dedicada a *Impulsive! Eliane Elias/Bob Brookmeyer & the Danish Radio Jazz Orchestra Plays The Music of Eliane Elias* (STUNT, 2001), el crítico y jazzista estadounidense Harvey Siders escribe: "Elias is the poster girl for jazz globalization. Brazilian-born, now New York-based, Elias reveals her Latin roots, her classical apprenticeship, her harmonically complex composing skills and her refreshingly contemporary keyboard chops in her performance." (SIDERS, 2002). La cita es corta, pero recoge un tipo de recepción estética común a *Calle 54*, que entiende la producción de Elias como reconfiguración de una tradición, en sentido a la coexistencia orgánica entre sus "raíces latinas", y la apropiación gramatical de recursos compositivos dentro de los cánones del jazz, mediados ambos por su formación "clásica" (de tradición académica), y sus destrezas en el marco de la música contemporánea. Se revela así un tipo de reificación del "Otro" excéntrico, similar a la que tienen que enfrentar todavía hoy los(as) compositores(as) académicos(as) de origen iberoamericano. Esto puede sonar a herejía en algunos círculos, pero el jazz está hoy tan institucionalizado como la llamada "música de arte". En todo caso, considero pertinente explicar este punto, resumido en la siguiente argumentación del compositor uruguayo Coriún Aharonián:

> [...] la otredad puede también volverse una fuente de posibilidades de sometimiento de las áreas coloniales. Una otredad habitualmente robada de las culturas sometidas. En realidad, esa vía de la otredad ha constituido un camino de permanente renovación de modelos metropolitanos (desde la zarabanda hasta la polca, desde Debussy a través de Picasso hasta Stockhausen y Cage) (o Abba, o Mano Negra). Al mismo tiempo, ha constituido una forma de escape controlado de la propia población metropolitana, una otredad en tanto transgresión controlada (el tango, el jazz, el rock, en la Europa del siglo XX), [...] (AHARONIÁN, 1996).

Como indica Gabriel Castillo-Fadic, "El problema de la identidad sigue siendo, en América, un hoyo negro hacia el que convergen ineluctablemente expresión musical y teoría musicológica." (CASTILLO-FADIC, 1998). La jerarquización entre músicas creadas por la Academia no resiste la prueba de esta realidad práctica descrita por Ahanorián, incluso cuando los autores(as) la asumen como propia, o en función de diferentes

tipos de resistencia *est*-ética. En comunión con estas evidencias, obsérvese cómo Siders entiende la relación de Elias con la música "latina" como inmanente, y en términos de "globalización" sus destrezas compositivas. Suponiéndolas dentro de un marco "más amplio" otorgado por el jazz canónico, la música académica "clásica" y "contemporánea".

Se establece así una relación contingente entre tradiciones, que como "poster girl for jazz globalization" es *corporizada* por Eliane Elias. Por esta razón, es necesario revisar cómo dentro de la Industria y en los ámbitos de consumo, el jazz y su relación con la "música popular brasileña" son mediatizados por narrativas y políticas de la memoria acerca del jazz latino. El caso de Elias y Krall ofrece un buen ejemplo, ya que los relatos "representacionales" de carácter etnocéntrico y geográfico adquieren entre ellas otros matices.

Retomando el ejemplo de *Impulsive!*, donde Elias comparte créditos con Robert Brookmeyer (EUA, 1929), su performance encarna el *Limes* que subyace entre la idea "solidificada" de dos tradiciones: la regional (brasileña) y la internacional (jazz/música de arte). La colaboración y "diálogo musical" con Brookmeyer y la Danish Radio Jazz Orchestra ponen en evidencia lo reduccionista y determinista de este tipo de narrativas dualistas. El problema aquí es analizar en qué medida "lo latino" es memoria, recurso técnico, música sobre músicas… como las vanguardias, por ejemplo, para el "jazz moderno" o el free jazz. Y cómo este factor ha funcionado dentro del jazz en diferentes periodos históricos, vinculado a *jazzmen* específicos, su repertorio y discursos identitarios, constituyendo cánones y paradigmas como los reflejados en las voces del *Grove* e incluso en *Calle 54*, a pesar de estar dirigidos por "racionalidades" distintas.

Para ilustrar esta cuestión me remito a Diana Krall, guiada por sus performance del bossa nova. Desde los incluidos en *When I Look in Your Eyes* (Verve, 1999), por el que obtuvo un Disco de Platino y dos Grammy[13]. Hasta *Quiet Nights* (Verve, 2009) –traducción al inglés del clásico "Corcovado" de Antonio Carlos Jobim—, que contó con arreglos de Claus Ogerman (Alemania, 1930) colaborador de Jobim y Gilberto, así como de Frank Sinatra, Stan Getz y Bill Evans. Un aspecto crítico se revela aquí, porque las coincidencias entre Krall y Elias, establecidas por su *personal branding*, han ocasionado que sus figuras como jazzistas se confundan y transformen mutuamente sobre la base del supuesto

---

[13] *When I Look in Your Eyes* es el quinto álbum de Diana Krall, fue nominado como "Album of the Year" 1999, la primera vez en 25 años –en 1974 el ganador fue *Fulfillingness' First Finale* de Stevie Wonder— que un álbum de jazz era nominado para el premio más codiciado de los Premios Grammy de los cuales ganó en dos categorías: "Best Jazz Vocal" y "Best Engineered Album". La revista *Billboard* lo clasificó como el número 9 entre los álbumes de su lista Top Jazz de la Década.

repertorio común, pero sin que Krall sea integrada dentro del concepto "jazz latino". Obsérvese comparativamente su imagen contemporánea en relación a su discografía en solitario:

Fig. 4: Eliane Elias por Jordi Socías (*Calle 54*, 2000), Diana Krall (*Down Beat*, 2001).

Tabla 1: Discografía comparada en solitario

DÉCADA	Eliane Elias	Diana Krall
2000´s	1. (2013) I Thought About You (A Tribute To Chet Baker) • Concord Music (EUA) • CD 2. (2011) Light my fire • Concord Music (EUA) • CD 3. (2009) Eliane Elias Plays (Live) • EMI (EUA) • CD 4. (2008) Bossa Nova Stories • EMI (EUA) • CD 5. (2007) Something for you • EMI (EUA) • CD 6. (2006) Around the City • RCA Victor/BMG • CD 7. (2004) Giants of Jazz: Eliane Elias • SLG, LLC (EUA/JAPAN) • CD	1. (2012) Glad Rag Doll • Verve (EUA) • CD 2. (2009) Quiet Nights • Verve (EUA) • CD 3. (2007) The Very Best of Diana Krall • Verve (EUA) • CD 4. (2006) From This Moment On • Verve (EUA) • CD 5. (2004) The Girl in the Other Room • Verve (EUA) • CD

	8. (2004) Dreammer • RCA Bluebird/BMG • CD 9. (2003) Brazilian Classics • Blue Note (EUA) • CD 10. (2003) Kissed by Nature • RCA Victor/BMG • CD 11. (2003) Timeless Eliane Elias • SLG, LLC (EUA/JAPAN) • CD 12. (2001) Impulsive! • Stunt Records • CD 13. (2000) Everything I love • Blue Note (EUA) • CD	6. (2002) Diana Krall: Collaborations • (Unofficial)• CD 7. (2002) Diana Krall: Live in Paris • Verve (EUA) • CD **(PREMIO GRAMMY: Best Jazz Vocal Performance)** 8. (2001) The Look of Love • Verve (EUA) • CD
1990´s	1. (1998) Eliane Elias sings Jobim • Something Else/EMI-Odeon • CD 2. (1997) The three Americas • Blue Note (EUA) • CD 3. (1995) Eliane Elias solos and duets with Herbie Hancock • Blue Note (EUA) • CD 4. (1995) The Best of Eliane Elias (Vol. 1 Originals) • Blue Note (EUA) • CD 5. (1993) On the Classic Side • EMI (EUA) • CD 6. (1993) Paulistana • Blue Note (EUA) • CD 7. (1992) Fantasia • Blue Note (EUA) • CD 8. (1991) A long story • Manhattan/EMI-Odeon • CD 9. (1990) Eliane Elias plays Jobim • Blue Note (EUA)/EMI-Odeon • CD	1. (1999) When I Look in Your Eyes • Verve (EUA) • CD **(DISCO DE PLATINO/PREMIO GRAMMY: Best Jazz Vocal Performance)** 2. (1997) Love Scenes • Impulse! (EUA) • CD 3. (1996) All for You: A Dedication to the Nat King Cole Trio • Impulse! (EUA) • CD 4. (1995) Only Trust Your Heart • GRP (EUA) • CD 5. (1993) Stepping Out • Justin Time (Canada) • CD
1980`s	1. (1989) So far, so close • Blue Note (EUA) • CD 2. (1988) Cross currents • Denon/Blue Note (EUA) 3. (1987) Illusions • Blue Note/EMI-Odeon • LP 4. (1986) Amanda. Eliane Elias & Randy Brecker • Passport Jazz/Sonet • LP	
Total	**26 discos**	**13 discos**

¿Dos mujeres actuales, rubias y pianistas de jazz? Si se compara la producción de cada una en solitario, queda en evidencia cómo el jazz y el bossa nova juegan roles estructuralmente distintos en su discografía, a lo que se suma el llamado “jazz fusión” en el caso de Elias. Además existen otros aspectos pendientes de precisar y que las diferencian, el primero salta a la vista y es cuantitativo, Elias tiene una trayectoria que precede y duplica la producción discográfica de Krall, pero sólo Krall ha sido acreedora, como intérprete, de un Disco de platino y dos premios Grammy en la categoría de: “Best Jazz Vocal Performance”. Mientras que Elias, nominada en varias ocasiones, lo ha sido en las categorías de: “Best Jazz Solo Performance”, en 1995 por su disco *Solos and Duets* junto al pianista Herbie Hancock, y por su colaboración con Bob Brookmeyer como “Best Large Jazz Ensemble Album” en 2001, el mismo año en que *Calle 54* fue aclamado y nominado al Grammy Latino en la categoría de “Best Latin Jazz Album”[14]. Elias es, efectivamente, “La primera dama del piano brasileño en el jazz”, pero no ha ganado al día de hoy ningún Grammy. Podría decirse, aunque suene a opinión, que Diana Krall esta propiamente dentro, mientras que Eliane Elias se mantiene, o es sometida, en el *Limes.*

Sin duda estas categorías responden a intereses de la Industria sobre los cuales no ahondaré aquí. Pero Diana Krall, al día de hoy, no ha producido ningún disco exclusivamente como pianista de jazz, a diferencia de Eliane Elias, cuya mayor producción es en este ámbito. Además, las nominaciones a los Grammy ponen en evidencia que su perfil como jazzistas es diferente. Sin embargo, han ido coincidiendo mediadas por su aspecto físico, sobre la base del paradigma de la cantante de jazz que se acompaña al piano, incluyendo en su performance improvisaciones u obras propias.

He aquí cómo un año antes de que Krall sacara *Quiet Nights* (Verve, 2009), Elias presentó *Bossa Nova Stories* (EMI, 2008), – contando con la participación del guitarrista Oscar Castro-Neves y el percusionista Paulo Braga, colaboradores de Jobim—, disco nominado a los “Brazilian Grammys” (Prêmio da Música Brasileira, 2009) en la categoría de “Best Foreign Album”, mientras *Quiet Nights* ganó el Grammy en 2010 en la categoría de “Best Instrumental Arrangement Accompanying Vocalist(s)”. Esto podría considerarse circunstancial si ambas no cantasen en inglés y

---

[14] En esa ocasión *Calle 54* — Varios Artistas, compitió junto a *Live At The Blue Note* — Paquito D'Rivera Quintet; *Carambola* — Chico O'Farrill; *Motherland* — Danilo Pérez; *Melaza* — David Sánchez; *Solo: Live In New York* — Chucho Valdés.

portugués, y si el arreglista en ambos casos no fuera el mismo: Claus Ogerman[15].

Retomando la argumentación de Aharonián, puede decirse que el performance de Krall es *reconocido* como "un camino de permanente renovación de modelos metropolitanos", y "una forma de escape controlado de la propia población metropolitana, una otredad en tanto transgresión controlada". Mientras que el de Elias es asumido bajo supuestos de identidad: "poster girl for jazz globalization", "primera dama del piano brasileño en el jazz". Neutralizando, en lugar de legitimar sus aportes innovadores, "modernos". No obstante, podría pensarse que ambas están unidas por un aspecto narrativo singular, construido como corpografía: "Doble rehén el cuerpo de la mujer atrapado en la categoría de lo femenino, ese femenino que ha sido el objeto más imperioso de los discursos[…]" (Eltit 2007)

Para precisar este aspecto preformativo me remito de nuevo a *Quiet Nights* y *Bossa Nova Stories*, porque en ambos discos se incluye "The Girl from Ipanema" de Jobim, originalmente "Garota de Ipanema". Famosa en la versión de *Getz/Gilberto* (Verve 1963) según el performance de la cantante brasileña Astrud Gilberto (Bahía, 1940), voz emblemática del género, el saxofonista estadounidense Stan Getz (Filadelfia, 1927), quien la tradujo al inglés y vinculó con el "Cool jazz" (Kernfeld, 2007), y el guitarrista João Gilberto (Juazeiro, 1931), considerado junto a Jobim creador del bossa nova.

[15] En *Quiet Nights*, junto a su repertorio en inglés, Diana Krall incluye por primera vez en su discografía un performance en portugués con "Este Seu Olhar" de Tom Jobim, grabada por Luiz Cláudio en 1959, según el *Dicionário Cravo Albin da Música popular brasileira*. Información disponible en: <http://www.dicionariompb.com.br/tom-jobim/obra y http://www.dicionariompb.com.br/luiz-claudio/discografia>, consultados el: 4/3/2011 La versión de Krall remite a João Gilberto, como se informa en la "bio" de su web oficial, léase: "**Antonio Carlos Jobim** (who composed "Quiet Nights" and "The Girl from Ipanema") and **Joao Gilberto** ("Este Seu Olhar") are two of the pioneers of the music, revered as national heroes in Brazil to this day." Disponible en: <http://www.dianakrall.com/bio.aspx>, consultado el: 4/3/2011. La referencia de Krall es *João Gilberto Interpreta Tom Jobim* (EMI Odeon LP 1985), donde se incluyen: "A Felicidade; Desafinado; Insensatez; Este Seu Olhar; Chega de Saudade; Meditação; Samba de Uma Nota Só; O Nosso Amor; O Amor Em Paz; Só Em Teus Braços; Corcovado; Discussão." Dentro de este mismo canon, en *Bossa Nova Stories* Elias graba: "The Girl from Ipanema; Chega de Saudade; The More I See You; They Can't Take That Away From Me; Desafinado; Estate (Summer); Day In, Day Out; I'm Not Alone (Who Loves You?); Too Marvelous for Words; Superwoman; Falsa Baiana; Minha Saudade; A Ra (The Frog); Day By Day."

Ahora bien, a diferencia de Eliane Elias, dentro de cuyo repertorio "The Girl from Ipanema" tiene un espacio propio[16], Krall elije, contingentemente, "The Boy from Ipanema" (variable de la versión inglesa de Getz), repitiendo su experiencia de *Collaborations* (Unofficial, 2002) junto a Rosemary Clooney. Krall elije vincularse, podría decirse, con una genealogía que remite a Clooney, Shirley Bassey, Petula Clark, Ella Fitzgerald, Eartha Kitt, Peggy Lee, The Supremes, Crystal Waters y Sarah Vaughan… ¿Qué políticas de la memoria median aquí?

The Girl from Ipanema

En el caso de Eliane Elias y Diana Krall, es evidente cómo las mismas audiotopías que nos unen pueden separarnos, la música integra, sin duda, pero las experiencias separan. La memoria dividida entre "las Américas" queda manifiesta incluso en los performances de latinidad. A lo que debe sumarse cómo, dentro de América Latina, Brasil conforma una otredad frente al bloque hispanoamericano (PIZARRO, 2004). La propia audiotopía del jazz latino refleja esta fractura. Frente a una "música caliente" basada en la percusión afrocaribeña, se levantan, por ejemplo, el bossa nova, el "jazz-bossa", el "jazz- baião", y el "jazz-samba", vinculados en un principio al "Cool jazz" (ROBERTS, 1979, 1999. KICHNER, 2005. GENNARI, 2006. KERNFELD, 2007). La crónica de Roberts lo narra en los siguientes términos: "Both in Brazil and the United States, in fact, the bossa nova bridged "mass" popular music and "art" popular music. In the U.S., it provided several new standards to the popular repertoire and also had some significant effects on jazz." (ROBERTS, 1979, p. 170-175). Siguiendo esta narrativa, David Treece, en comunión con Roberts, afirma: "the bossa nova movement, given the influence of that tradition within Braziland beyond, and as Latin America's most successful musical export" (TREECE, 1997, p. 1). No obstante, Luc Delannoy comenta:

> En 1961, fascinados por los ritmos y las armonías refinadas de esta nueva música popular, los primeros jazzistas estadounidenses arriban a Brasil: el guitarra Charlie Byrd, Dizzy Gillespie, Herbie Mann y el trombonista Bob Brookmeyer. Por desgracia, no serán los primeros en penetrar en los estudios de grabación. Otros, como Stan Getz en particular, serán considerados erróneamente como los primeros en haber incorporado el bossa nova al jazz. [Y agrega, citando a Herbie Mann:] Cuando preparábamos el álbum *Do the Bossa Nova with Herbie Mann*, sugerí a

[16] "The Girl form Ipanema" en la discorgrafía de Eliane Elias: *Bossa Nova Stories* (track 1), 2008; *Brazilian Classics* (track 4), 2003; *Eliane Elias Sings Jobim* (track 1), 1998; y *Fantasia* (track 1), 1992.

> Jobim que cantara. Él se puso a componer *La chica de Ipanema*, con el objeto de cantarla él mismo, pero en realidad fue Stan Getz el primero en grabar el tema (DELANNOY, 2001, p. 242-243).

Elias y Krall son "hijas" de esta relación, los juegos del poder revelan aquí matices más sutiles acerca de la "otredad robada" (utilizando el término de Aharonián), que es a su vez una "otredad representada". Para ilustrar esta performatividad de la otredad me remito a "Garota de Ipanema", a la obra como entidad (según unas propiedades específicas), y como paradigma (según determinados performance), que en términos técnicos, como indica Franklin Bruno:

> Given that performance practices may change, becoming more familiar and normatively acceptable over time, an account of the work-performance relation cannot legislate how the properties of works must relate to the properties of their performance, or how performers` intentions towards these relations must be realized (BRUNO, 2006, p. 362).

Considérese por ejemplo cómo para David Treece esta obra es:

> […] the fusion of the projected desire with it object, is achieved in a number of songs where the aura of ´grace´- that ´loveliest thing, so full of grace´, in the words of "Garota de Ipanema" (The girl from Ipanema, Jobim/Moraes) -appears as the focus of erotic or ecological contemplation. … "Garota de Ipanema" itself, for example, the celebration of an idealized, unattainable female beauty is suspended in a kind of trance, as the melodic phrase hypnotically follows the girl´s self-possessed swaying, dancing walk […]" (TREECE, 1997, p. 10-11)
>
> [In communion with] the introspective, coolly complacent sophistication of bossa nova, with its intimate language of "love, smiles and flowers" […] (TREECE, 1997, p. 1).

Siguiendo esta recepción estética, obsérvese el manuscrito de Jobim y Moraes:
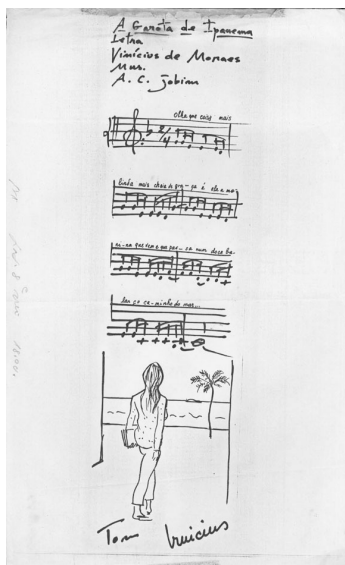
Fig. 5: Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes, *A garota de Ipanema*, Ms, s.f.

En *Bossa Nova Stories* (y nunca mejor dicho: *story* no *history*), Eliane Elias comulga con este paradigma, como Astrud Gilberto, utiliza tanto la traducción inglesa de Getz como el original de Jobim y Moraes. Elias asume el "aura de gracia", como jazzista forma entidad con ella apropiándosela a través de múltiples performance a lo largo de su carrera. Podría decirse que realiza un "empoderamiento corporal" de esta idealización feminizada, en tanto audiotopía de "sus raíces" y su yo creador. El suyo es un performance del erotismo y la contemplación, proyección *sui generis* de una "Venus-humanitas"[17]. Pero como en las obras emblemáticas

[17] Obras de Sandro Botticelli (1445-1510) que pueden ser consideradas en relación a esta narrativa son: *Venus y Marte* (Venere e Marte), 1483, Temple y óleo sobre tabla, 69 cm × 173 cm, National Gallery de Londres, Londres, Reino Unido. *El nacimiento de Venus* (La Nascita di Venere), 1484, Temple sobre lienzo, 384,5 cm × 585,5 cm, y *La primavera* (Primavera), 1482, Tempera en panel, 203 cm × 314 cm, ambas en Galería Uffizi, Florencia, Italia. El poder del amor (Venus-Humanitas), esto es, el grado más elevado de la evolución humana, expresión del mensaje neoplatónico según el cual el amor, entendido por Platón como fuerza espiritual, es capaz de vencer a los horrores de la guerra y de la violencia, en línea con las teorías del filósofo Marsilio Ficino. La obra de Sandro Botticelli es representativa de este pensamiento. Respecto a Eliane Elias, es evidente que este aspecto de su

de Sandro Botticelli, en el manuscrito de Jobim y Moraes, mujer y paisaje, música y texto, forman también una entidad, una corpografía del ideal *poiético*. El musicar de Jobim construye así un espacio, retiene un tiempo para la proyección del Deseo, como audiotopía encarnada en el cuerpo de una "mujer", de modo similar que en Trueba y Mariscal (*Calle 54*, *Chico & Rita*).

Este aspecto es fundamental, porque a pesar de que Jeanette Bicknell documenta cómo: "[…] "The Girl form Ipanema" has been successfully recorded by both men and women, despite the narrative perspective being male." (BICKNELL, 2005, p. 264) El performance de Diana Krall, con su pequeña *variable*, revela la imagen dialéctica del paradigma anterior. Ella, en comunión con la genealogía y memoria del jazz con que se identifica, no está dentro de la contemplación, sino que contempla al otro exótico (Girl/Boy *from Ipanema*), objetivizándolos.

Krall encarna de este modo la mirada metropolitana sobre la latinidad, objeto de deseo en la medida que implica una "transgresión controlada", una "renovación" en la experiencia sensual y erótica con "lo otro", paradójicamente también, como en Trueba, Mariscal y su "concepto". La suya (Krall), es una "visión turística" pero también contingente. Supone la intención de vincularse con una tradición, pero como *urtext*, en función de legitimar una narración. En ambos casos la obra *como* performance revela su vinculo a través de memorias divididas, imagen dialéctica frente al espejo. Pero existe otra *variable*, el espejo se ha roto...

Conclusiones

Si el jazz latino es una "música de resistencia" (RUIZ, 2001), resiste en función de una memoria. Memoria colectiva (social y cultural) basada en paradigmas y cánones que se "autoconstituyen" y/o son constituidos, en este caso, como "otredad canónica". Esto es posible bajo principios que en sí mismos excluyen a "otros" que no coincidan con su "recordar". La memoria del jazz latino, como *simulacra* y performance,

---

performance requiere de un estudio más riguroso que supera las capacidad de estas páginas, pero considero pertinente señalarlo ya que forma parte importante del problema de estudio que pretende introducir este ensayo. La propia iconografía de Mariscal en la portada de *Calle 54*, y la organización de las fotografías de Socías dentro de la imagen promocional de la película, por ejemplo en la que sitúan a Elias en el centro de una cuadrícula, rodeada por los *jazzmen*, remiten a este concepto. Incluso su ejecución de "Samba triste" frente a las competitivas ejecuciones de Camilo, Domínguez y los Valdés, puede ser analizada desde esta perspectiva *est-ética*.

recoge, escribe, y transmite, en este caso, "testimonios musicales" que en sí mismos son "pedradas", —retomando la imagen de Fernando Trueba—, lanzadas contra un espejo. Pero contrariamente a lo que se pensaría, este espejo no es el jazz canónico, sino la *Kultur*, idea de un "espíritu del pueblo" según la cual se construye su narrativa. Se establece así, como cité anteriormente, la literalidad, la ruina, el testimonio intransferible, los espacios simbólicos, y cómo los debates históricos sobre el pasado aluden a marginalidades, discriminaciones y prejuicios de hoy, que real y efectivamente subsisten en "lo latin©".

Esto me ha permitido ilustrar la condición política del recordar, pero a su vez, los elementos para argumentar cómo Memoria e Identidad, jaulas doradas, completan la narración canónica acerca del jazz frente a supuestos de "latinidad". Según políticas etno-históricas devenidas de la *Kultur*, del paradigma de "estado nación" y sus "próceres imaginados", sean estos patriarcas o *jazzmen*. En este contexto, un estudio de la corpografía de Eliane Elias, "poster girl for jazz globalization", "primera dama del piano brasileño en el jazz", expone el problema poscolonial y posnacional condensado en su recepción.

Me he remitido a "The Girl from Ipanema", una obra que no tendría porqué ser política en absoluto, para demostrar cómo, incluso allí, —a través de un estudio comparado entre el performance de Elias y Krall—, están presentes las políticas de la memoria. La frontera como cuerpo. Y la corpografía de "lo femenino" que, como en el caso de Eliane Elias en C*alle 54*, demuestra ser otra jaula, "[...] propiedad de los discursos del cuerpo que lo han desalojado de sí para capturarlo como botín o como rehén social para ensayar sus experiencias." (ELTIT, 2007).

A nivel metodológico, esto nos permite indagar en cómo las categorías "mujer", "género" o "raza", constituyen dentro de los estudios sobre jazz, la musicología feminista, y la historia cultural, una corpografía; es más, como los propios estudios sobre "música y mujeres" son en sí mismos un problema corpográfico. Se manifiesta así la necesidad de un marco interdisciplinar para el estudio de estos fenómenos. Consecuentemente, en este ensayo he procurado introducir un problema de investigación que abarca diferentes líneas de trabajo: los estudios sobre músicas y corpografías, los estudios sobre jazz, los estudios de género, los estudios sobre las mujeres, los estudios de performance y política, incluso podría decirse, los estudios "decoloniales".

El legado de Eliane Elias al jazz, y si se quiere, a la "música brasileña", obliga, como en el caso de Nina Simone, Alice Coltrane, o Carla Bley, grandes *jazzwomen*, un marco de estudio capaz de pensar su historia contingente. Mi objetivo con este ensayo ha sido ofrecer una vía posible para ese estudio pendiente. Abierta queda la invitación y la provocación.

REFERENCIAS

ACOSTA, Leonardo. *Raíces del jazz latino:* un siglo de Jazz en Cuba. Barranquilla: La Iguana Ciega, 2001.

AHANORIÁN, Coriún. *¿Otredad como autodefensa o como sometimiento?* Una encrucijada para el compositor del Tercer Mundo. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MÚSICA E MUNDO DA VIDA: ALTERIDADE E TRANSGRESSÃO NA CULTURA DO SÉCULO XX. *Anais...* Cascais, 1996. Disponible en: <http://www.latinoamerica-musica.net/puntos/aharonian/otredad-es.html>, consultado el: 8 mar. 2011.

AKE, David; GOLDMARK, Daniel; GARRETT, Charles Hiroshi. *Jazz/not jazz. The music and its boundaries.* Berkeley: University of California Press, 2012

APARICIO, Frances R.; JAQUEZ, Candida. *Musical migrations: transnationalism and cultural hybridity in Latin(o) America: studies in Latin & Caribbean music.* Philadelphia: Temple University Press, 2001.

APARICIO, Frances R.; CHAVEZ-SILVERMAN, Susana (Orgs.). *Tropicalizations: transcultural representations of latinidad.* Hanover, NH: Dartmouth College / University of New England Press, 1997.

APARICIO, Frances R. On sub-versive signifiers: U. S. Latina/o writers tropicalize English. *American Literature*, v. 66, n. 4, p. 795-801, dic. 1994.

ATKINS, Taylor. *Jazz planet.* Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

AUSTERLITZ, Paul. *Jazz consciousness:* music, race, and humanity. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2005.

_____. The jazz tinge in Dominican music: a Black Atlantic perspective. *Black Music Research Journal*, v. 18, n. 1/2, p. 1-19, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.

BENJAMIN, Walter. *El narrador.* Madrid: Taurus, 1991.

BERKMAN, Franya J. *Monumental eternal.* The music of Alice Coltrane. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2010.

BICKNELl, Jeanett. Just a song? Exploring the aesthetics of popular song performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 63, n. 3, p. 261-270, summer 2005.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and simulation.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

BOWERS, Jack. Impulsive! The music of Eliane Elias. *All About Jazz.* May 1, 2001. Disponible en: <http://www.allaboutjazz.com/php/article.php? id=7742>, consultado el: 27 feb. 2011.

BUDDS, Michael J. *Jazz and the Germans. Essays on the influence of hot American idioms on 20th-century German music.* New York: Pendragon Press, 2002.

BÉHAGE, Gerard. Bossa nova. *Grove Music Online* [2007] Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/03663>, consultado el: 27 feb. 2011.

BROWNING, Barbara. *Samba: resistance in motion.* Bloomington: Indiana University Press, 1995.

BROWN, Lee B. Marsalis and Baraka: an essay in comparative cultural discourse. *Popular Music*, v. 23, n. 3, p. 241-255, oct. 2004.

BRUNO, Franklin. Representation and the work-performance relation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 64, n. 3, p. 355-365, summer 2006

CAMPOS FONSECA, Susan. La "voz" que te lleva. In: DELANNOY, Luc (Org.) *Convergencias:* encuentros y desencuentros en el jazz latino. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 315-336.

CAMPOS FONSECA, Susan. *Four women* de Nina Simone: el cuerpo como memoria. *ITAMAR*, n. 3, p. 167-175, 2010.

CAMPOS FONSECA, Susan. ¿Una habitación propia en el "jazz latino"?. *IASPM@Journal*, v. 1, n. 2, 2010. Disponible en: <http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/368>, consultado el: 23 dic. 2012.

CASTILLO-FADIC, Gabriel. Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano. *Revista musical chilena*, v. 52, n. 190, julio 1998. Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901998019000004&script=sci_arttext>, consultado el: 28 feb. 2011.

CASTRO, Ruy. *Bossa nova:* the story of the Brazilian music that seduced the world. Chicago: A Capella Press, 2000.

CHEDIAK, Nat. *Diccionario del jazz latino.* Madrid: Fundación autor/SGAE, 1998.

COOK, Nicholas. Between process and product: music and/as performance. *Music Theory Online*, v. 7, n. 2, 2001. Disponible en: <http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> consultado el: 10 mar. 2011.

COOKE, Mervyn; HORN, David. *The Cambridge companion to jazz.* Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

CORONA, Ignacio; MADRID, Alejandro L. (Orgs.). *Postnational musical identities:* cultural production, distribution, and consumption in a globalized scenario. Lanham: Lexington Books, 2007.

CORREIA, Maria das Graças Meirelles. *Sabor feminino na música brasileira.* In: XI ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. *Anais...* , São Paulo, v. 1, 2007. p. 1-10.

CLARK, Walter A. (Org.). *From tejano to tango: Latin American popular music.* London: Routledge, 2002.

DASTON, Lorraine; GALISON, Peter. *Objetivity*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2007.

DAVIES, David. *Art as performance*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2004.

DELANNOY, Luc (Org.). *Convergencias:* encuentros y desencuentros en el jazz latino. México D.F.: Fondo de Cultura Economica, 2011.

DELANNOY, Luc. *Carambola. Vidas en el Jazz Latino*. México D.F.: FCE, 2005.

DELANNOY, Luc. *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. México D.F.: FCE, 2001.

DILLA ALFONSO, Haroldo. "Los próceres imaginados". *Cubaenencuentro.com/*opinión. Santo Domingo, 01 de febrero, 2011. Disponible en: <http://www.cubaencuentro.com/opinion/articulos/los-proceres-imaginados-254914>, consultado el: 12 mar. 2011.

ELTIT, Diamela. Cargas y descargas. *E-Misférica*, New York: Hemispheric Institute, v. 4, n. 2, 2007. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/eng/en42_pg_eltit.html>, consultado el: 26 feb. 2011.

FELDSTEIN, Ruth. "I don't trust you anymore": Nina Simone, culture, and black activism in the 1960s. *The Journal of American History*, v. 91, n. 4, p. 1349-1379, mar. 2005.

Feminist perspective on the body. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Disponible en: <http://plato.stanford.edu/entries/feminist-body/>, consultado el: 23/12/2012.

FERNÁNDEZ, Raúl A. Introducing Leonardo Acosta, music and literary critic. *A Contra corriente*, v. 5, n. 3, p. 95-121, spring, 2008.

FERNÁNDEZ, Raúl A. *From Afro-Cuban rhythms to Latin jazz*. Berkeley: University of California Press, 2006.

FERNÁNDEZ, Raúl A. *Latin jazz*: the perfect combination/ la combinación perfecta. San Francisco: Chronicle Books, 2002.

FRAISSE, Geneviève. Los contratiempos de la emancipación de las mujeres. *Pasajes*, n. 19, invierno 2005. Disponible en: <http://www.revistasculturales.com/articulos/24/pasajes/533/1/los-contratiempos-de-la- emancipacion-de-las-mujeres.html>, consultado el: 27 jul. 2009.

FRITH, Simon. Is jazz popular music? *Jazz Research Journal*, v. 1, n. 1, p. 7-23, 2007.

GAMMOND, Peter. Cool jazz. *Grove Music Online* [2007]. Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1606>, consultado el: 8 mar. 2011.

GARCÍA MARTÍNEZ, José María. *Del fox-trot al jazz flamenco*: el jazz en España, 1919-1996. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

GENNARI, John. *Blowin' hot and cool*: jazz and its critics. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

GENNARI, John. Jazz criticism: its development and ideologies. *Black American Literature Forum*, v. 25, n. 3, p. 449-523, autumn 1991.

GONZÁLEZ, Roger. *¡LATIN JAZZ! A syncretic journey from Spain, Cuba, the United States and back (radio documentary & exegesis).* Tesis (Master of Arts) – Queensland University of Technology, 2009. Disponible en: <http://eprints.qut.edu.au/29931/>, consultado el: 10 ene. 2011)

GUNTHER KODAT, Catherine. Conversing with ourselves: canon, freedom, jazz. *American Quarterly*, v. 55, n. 1, p. 1-28, Mar. 2003.

HERMOSO, Borja. El bolero de Trueba y Mariscal. *El país semanal*, n. 1.795, p. 40-49, 20 feb. 2011.

ÍÑIGUEZ, Fernando. Bebo, Chucho y Leyanis Valdés unen sus pianos en un solo corazón. *El país*, Madrid, 30 ago. 2003. Disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/Bebo/Chucho/Leyanis/Valdes/unen/pianos/solo/corazon/elpepirdv/20030830elpepirdv_5/Tes>, consultado el: 26 feb. 2011.

JELIN, Elizabeth. ¿Espacios para la memoria?¿Para quiénes?. *E-Misférica*, New York: Hemispheric Institute, v. 7, n. 2, 2011. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-72/jelin>, consultado el: 26 feb. 2011).

KAHL, Willi; KATZ, Israel J. Bolero. *Grove Music Online* [2007]. Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03444>, consultado el: 27 feb. 2011.

KERNFELD, Barry. Cool jazz. *Grove Music Online* [2007]. Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06405>, consultado el: 8 mar. 2011.

KERNFELD, Barry. Bossa nova. *Grove Music Online* [2007]. Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J990003>, consultado el: 27 feb. 2011.

KERNFELD, Barry. Latin Jazz. *Grove Music Online* [2007]. Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/41299>, consultado el: 27 feb. 2011.

KINDT, Tom; MÜLLER, Hans-Harald (Org.). *What is narratology?* Questions and answers regarding the status of a theory. Berlin: Walter de Gruyter, 2003.

KIRCHNER, Bill. *The Oxford companion to jazz.* Oxford University Press, 2005.

KUN, Josh. *Audiotopia: music, race, and America.* University of California Press, 2005.

LABAJO, Joaquina. El controvertido significado de la educación femenina. En: *Música y mujeres: género y poder* (Marisa Manchado Torres, coord.), Madrid: Horas y horas, 1998, p. 85-102.

LE GUIN, Elisabeth. *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology.* University of California Press, 2005.

LANDO. 2009. Eliane Elias al piano. En: El país.com/La Comunidad, post publicado el 15 de septiembre de 2009. Disponible en: <http://lacomunidad.elpais.com/landocalrissian/2009/9/15/eliane-elias-al-piano>, consultado el: 26 feb. 2011.

LE GUIN, Elisabeth. *Boccherini's body:* an essay in carnal musicology. Berkeley: University of California Press, 2005.

LEYMARIE, Isabelle. *Jazz latino* [1. ed. 2003]. Barcelona: Robinbook, 2005.

LOZA, Steven. *Tito Puente and the Making of Latin Music.* Urbana: University of Illinois Press, 1999.

LÓPEZ CANO, Rubén. Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad. In: FORNARO, María (Org.). *De cerca, de lejos*: Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina. Montevideo: Universidad de la República, Comisión de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música (en prensa). Disponible en: <http://lopezcano.org/Articulos/2011.perform.pdf>, consultado el: 27 feb. 2011)

MADRID, Alejandro L. ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Revista Transcultural de Música*, n. 13, 2009. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art01esp.htm>, consultado el: 27 feb. 2011)

MADRID, Alejandro L. *Los sonidos de la nación moderna.* La Habana: Casa de las Américas, 2005.

MANTHORNE, Katherine E. Opening the borders of "American art". *American Art*, v. 12, n. 1, p. 2-5, spring 1998.

MARTÍNEZ MILLÁN, José: La sustitución del "sistema cortesano" por el paradigma del "estado nacional" en las investigaciones históricas. *Librosdelacorte.es*, v. 2, n. 1, p. 4-16, primavera 2010.

MATE, Reyes. *Medianoche en la historia.* Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia". Madrid: Trotta, 2009.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte.* Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2007.

McCLARY, Susan. *Reading music.* Selected essays. London: Ashgate, 2007.

McCLARY, Susan. *Conventional wisdom*: the content of musical form. Berkeley: University of California Press, 2000.

McCLARY, Susan. *Feminine endings*: music, gender, and sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

McGILL, Guillermo. De la música, las ideas y la verdad. *Cuadernos de Jazz*, n, 83, p. 32-34, 2004.

MENANTEAU, Álvaro. *Historia del jazz en Chile.* 2 ed. Santiago: Ocho Libros, 2006.

MILLER, Ron. *Modal Jazz composition & harmony*, v. 1. Rottenburg: Advance Music, 1996.

Morales, Ed. The Latin Beat. *The Rhythms and Roots of Latin Music from Bossa Nova to Salsa and Beyond.* Da Capo Press, 2003.

MURPHY, John P. *Music in Brazil:* experiencing music, expressing culture. New York: Oxford University Press, 2006.

NUSBAUM, Martha C.; AMARTYA, Sen. *Las mujeres y el desarrollo humano:* el enfoque de las capacidades. Barcelona: Herder, 2002.

OLICK K., Jeffrey; ROBBINS, Joyce. Social memory studies: from "collective memory" to the historical sociology of mnemonic practices. *Annual Review of Sociology*, v. 24, p. 105-140, 1998.

PAREDEZ, Deborah. *Selenidad:* Selena, Latinos, and the performance of memory. Durham: Duke University Press, 2009.

PELINSKI, Ramón. Corporeidad y experiencia musical. *Revista Transcultural de Música*, n. 9, 2005. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/pelinski.htm>, consultado el: 27 feb. 2011.

PÉREZ MURILLO, María Dolores. *La memoria filmada.* Historia socio-política de América Latina a través del cine : la visión desde el Norte. Madrid: IEPALA Editorial, 2009.

PIZARRO, Ana. Hispanoamérica y Brasil: encuentros, desencuentros, vacío. *Acta Literaria*, n. 29, p. 105-120, 2004.

PUJOL, Sergio. Jazz al sur. *Historia de la música negra en la Argentina.* Buenos Aires: Emecé, 2004.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Corpus solus para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo.* Madrid: Siruela, 2003.

RECASENS BARBERÀ, Albert (Org.). *A tres bandas:* mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano. Madrid: Akal, 2010.

REILY, Suzel Ana. Tom Jobim and the bossa nova era. *Popular Music*, v. 15, n. 1, p. 1-16, jan. 1996.

ROBERTS, John Storm. *The Latin tinge:* the impact of Latin American music on the United States. New York & London: Oxford University Press, 1979.

ROBERTS, John Storm. *Latin jazz:* the first of the fusions, 1880s to today. New York: Schirmer, 1999.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El jazz y sus espejos*, v. 2, Madrid: Ediciones de la Torre, 2003.

RUESGA BONO, Julián (Org.). *In-fusiones de jazz.* Sevilla: Arte-facto, 2011.

RUIZ MONDRAGÓN, Ariel. El jazz latino como música de resistencia. Bibliálogos: Entrevista con Luc Delannoy. *La insignia*, 30 oct. 2001. Disponible en: <http://www.lainsignia.org/2001/octubre/cul_095.htm>, consultado el: 20 ene. 2011.

SIDERS, Harvey. Eliane Elias/Bob Brookmeyer and the Danish Radio Jazz Orchestra Impulsive! *JazzTimes*, January-February, 2002. Disponible en: <http://jazztimes.com/articles/12790-impulsive-eliane-elias-bob-brookmeyer-and-the-danish-radio-jazz-orchestra>, consultado el: 20 ene. 2011.

SHER, Chuck; DUNLAP, Larry; MAULEÓN-SANTANA, Rebeca (Orgs.). *The Latin real book*. Petaluma, CA: Sher Music Co., 1997.

SCHLERSINGER, Judith. Bossa nova stories. *All About Jazz*, December 12, 2008. Disponible en: <http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=31348>, consultado el: 27 feb. 2011.

SCHULLER, Gunther. Afro-Cuban jazz [Cubop] [2007]. *Grove Music Online*, Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/00272>, consultado el: 27 feb. 2011.

SCHULLER, Gunther. *Early jazz:* its roots and musical development. New York: Oxford University Press, 1968.

SCOTT, Joan W. Fantasy Echo: History and the construction of Identity. *Critical Inquiry*, v. 27, n. 2, p. 284-304, winter 2001.

SCOTT, Joan W. History in crisis: the otherside of the story. *The American Historical Review*, v. 94, n. 3, p. 680-692, jun. 1989.

SCOTT, Joan W. Deconstructing equality-versus-difference: or, the uses of poststructuralist theory for feminism. *Feminist Studies*, v. 14, n. 1, p. 33-50, spring 1988.

SMALL, Chistopher. El musicar: un ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de Música*, n. 4, 1999. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm>, consultado el: 27 feb. 2011

TREECE, David. Guns and roses: bossa nova and Brazil's music of popular protest, 1958-68. *Popular Music*, v. 16, n. 1, p. 1-29, jan. 1997.

STOKES, Martin. Music and the global order. *Annual Review of Anthropology*, v. 33, p. 47-72, 2004.

TRUEBA, Fernando; CHEDIAK, Nat. *Calle 54*. El libro de la película. Madrid: SGAE, 2000.

ULHÔA, Martha Tupinambá de (Coord.) *Projecto matrizes musicais e matrizes culturais da música brasieira popular*. Grupo de Pesquisa Música Urbana no Brasil. Disponible en: <http://www.unirio.br/mpb/matrizes/>, consultado el: 26 feb. 2011).

VV.AA. Eliane Elias. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira* [2002]. Disponible en: <http://www.dicionariompb.com.br/eliane-elias/>, consultado el: 27 feb. 2011.

WALDMAn, Gilda M. La "cultura de la memória": problemas y reflexiones. *Política y Cultura*, n. 26, p. 11-34, otoño 2006.

WASHBURNE, Christopher. The clave of jazz: a Caribbean contribution to the rhythmic foundation of an African-American music. *Black Music Research Journal*, v. 17, n. 1, p. 59-80, Spring 1997.

WEI-HAN HO, Fred. What makes "jazz" the revolutionary music of the 20th century, and will it be revolutionary for the 21st century? *African American Review*, v. 29, n. 2, p. 283-290, Summer 1995.

WERTSCH, James V. The narrative organization of collective memory. *Ethos*, v. 36, n. 1, p. 120–135, March 2008.

WERTSCH, James V. *Voices of collective remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Web oficiales:

Calle 54 la película, web oficial: <http://www.calle54film.com/>

Calle 54 Records: <http://www.calle54records.com/>

CLAZZ FESTIVAL. Web oficial: <http://www.clazz.es/> Fuente: <http://www.clazz.es/>, consultado el: 10 mar. 2011.

Chico & Rita, web oficial: <http://chicoandrita.com/inicio.html>

Diana Krall, web oficial: <http://www.dianakrall.com/>

Eliane Elias, web oficial: <http://www.elianeelias.com/>

Fernando Trueba producciones, web oficial: <http://www.fernandotrueba.com/>

Grammy Awards, web oficial: <http://www.grammy.org/>

Ilustraciones

Down Beat. Sept. 2001. Lucky in Love. The Passion Behind Diana Krall`s Art (portada). Disponible en: <http://2.bp.blogspot.com/_7t6LrxfSR0g/SrZmeasQgWI/AAAAAAAAKzE/cQ7Rv3n7XXM/s1600-h/Diana+Krall(DownBeat+2001,cover).jpg>, consultado el: 26 feb. 2011.

JOBIM, Antonio Carlos. s.f. A garota de Ipanema. Manuscrito do autor e de terceiros. 1 fl. Colección Instituto Antonio Carlos Jobim, Rio de Janeiro. Disponible en: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/3963>, consultado el: 26 feb. 2011.

LOS CARPINTEROS. 2010. Mucho Caliente. Madera, metal. 213 x 128 x 28 cm. Colección Fundación Helga de Alvear, Cáceres. Disponible en: <http://www.loscarpinteros.net/index/photo-thumb/mucho-caliente-2010/ >, consultado el: 26 feb. 2011.

MARISCAL, Javier. Mariscal + Trueba. Un bolero en La Habana. *El país Semanal*, n. 1.795, 20 feb. 2011.

MARISCAL, Javier. 2000. Calle 54. El libro de la película (portada). Madrid: SGAE, portada.

SOCÍAS, Jordi. 2000. Eliane Elias. Calle 54. El libro de la película (Albúm fotográfico). Madrid: SGAE, p. 63.

STEVOVICH, Andrew. 1981-82. Fallen Diva n. 34. Olio sobre lienzo. Colección privada. Step Ahead (portada). Elektra Musician/Asylum Records, 9 60168 1 (LP), 1983.

III

ESTUDOS DE GÊNERO E HISTÓRIA COMPENSATÓRIA

Mulheres compositoras
- da invisibilidade à projeção internacional

VANDA LIMA BELLARD FREIRE

ANGELA CELIS HENRIQUES PORTELA

Este artigo aborda a trajetória de mulheres compositoras no Brasil, do século XIX à atualidade, procurando interpretar essa trajetória em sua inserção cultural. As informações e interpretações apresentadas neste trabalho decorrem de pesquisas das autoras, concluídas e em andamento, com foco principal no Rio de Janeiro.

A presença da mulher musicista nem sempre foi valorizada pela literatura especializada, possivelmente por se tratar de uma historiografia prioritariamente escrita por homens. Ou talvez porque, dadas algumas circunstâncias sociais, a participação pública da mulher como musicista se fez muita restrita, ao longo do século XIX, e só gradativamente se ampliou ao longo do século seguinte. Ou mesmo porque, em função dessas circunstâncias, as mulheres atuaram mais fora do palco dos teatros, destacando-se como professoras de música ou como intérpretes, no espaço de suas casas.

De qualquer forma, embora reconhecendo a relativa invisibilidade das mulheres em nossa historiografia, este artigo pretende focalizá-las com o entendimento de que elas desempenharam efetivamente um papel na história (RAMOS, 2010), entendimento este que se alinha com visão da "nova musicologia", que abre espaços para os chamados estudos de gênero. A participação feminina no mundo profissional da música, pouco visível como já comentado, não é exclusiva do Brasil. Ramos (2010, p. 8-9) comenta a situação da Europa, revelando a ocorrência, lá, de situação semelhante, em tempos recentes:

> Devemos reconhecer que os avanços críticos da reflexão sobre mulheres e música não se traduziram em prática social. A prova disso é a persistência na pouca inserção das mulheres na profissão de musicistas, seja como intérpretes, regentes, compositoras ou como propagadoras da música. As pesquisas desenvolvidas por Hyacinthe Ravet e Philippe Coulangeon,

> entre os músicos franceses, mostram que a separação "horizontal" (a respeito das distintas profissões musicais) predomina na música popular, enquadrando as mulheres como cantoras. Nas orquestras "clássicas" francesas, a porcentagem de mulheres e homens é, sem dúvida, semelhante (à exceção dos casos conhecidos de harpa ou metais). A separação imperante aqui é a "vertical" (em respeito à situação em uma profissão concreta), que afasta as mulheres dos cargos melhor remunerados e mais prestigiados: regência de orquestra, solistas, primeiras estantes, etc.[1] (RAMOS, 2010, p. 8-9, tradução nossa).

Sobre a atuação específica das mulheres como compositoras, Ramos apresenta dados objetivos da Europa e do Chile que evidenciam a restrita participação feminina nesse campo:

> Na área de composição, a *ratio* feminina é menor que na de práticas interpretativas. Mesmo reconhecendo a dificuldade de estabelecer um censo de compositores, os dados disponíveis sobre os países europeus para 2003 são consideráveis. Somente entre as mulheres, Kaija Saariaho e Sofia Gubaidulina figuram entre os 85 compositores de música "clássica" que vivem hoje de suas próprias composições na Europa. [...] Se tomarmos como referência a página web da Asociación Nacional de Compositores de Chile, só encontraremos três compositoras em seus registros (5,8%). Trata-se de dados que se enquadram bem com a *ratio* feminina em cargos de direção de empresas, a administração e a política (RAMOS, 2010, p. 9, tradução nossa)[2].

[1] Hemos de reconocer que los avances críticos en la reflexión sobre mujeres y música no se han traducido en la práctica social. La prueba es la persistencia de la menor inserción de las mujeres en las profesiones musicales, ya sea en la interpretación, en la dirección, en la composición o en la difusión. Las investigaciones desarrolladas por Hyacinthe Ravet y Philippe Coulangeon, entre los músicos franceses, muestran que la segregación "horizontal" (respecto a las distintas profesiones musicales) predomina en las músicas populares, encasillando a las mujeres como cantantes. En las orquestas "clásicas" francesas el porcentaje de mujeres y hombres es, sin embargo, parecido (a excepción de los casos conocidos de arpa o viento metal). La segregación imperante aquí es la "vertical" (respecto a la situación en una profesión concreta), que aleja a las mujeres de los puestos mejor remunerados y más prestigiosos: dirección orquestal, solistas, primeros atriles, etc. (RAMOS, 2010, p. 8-9).

[2] En el sector de la composición la ratio femenina es menor que en la interpretación. Aun reconociendo la dificultad de establecer un censo de compositores, los datos disponibles sobre los países europeos para 2003 son llamativos. Sólo dos mujeres, Kaija Saariaho y Sofia Gubaidulina, figuran entre los 85 compositores de música "clásica" que viven hoy de sus propias composiciones en Europa. [...] Si tomamos como referencia la página web de la Asociación Nacional

Apesar das semelhanças com a situação em outros países, no Brasil, sobretudo a partir do início do século XX, principalmente como professoras de música, mas também como intérpretes e compositoras, as mulheres obtiveram, gradativamente, reconhecimento e prestígio. Ao longo desse período, pouco a pouco elas saíram para a exposição pública, atingindo, por vezes, projeção internacional, inclusive atuando mais nitidamente como compositoras. O crescimento da participação de mulheres como compositoras, campo de atuação em que o predomínio da atuação masculina pode ser observado ao longo do tempo, é mais perceptível a partir de meados do século XX, expandindo-se até a atualidade.

A atuação de mulheres como musicistas se deu, no período de tempo aqui abordado (do século XIX à atualidade), através de conflitos e contradições, com paralelo na luta feminista em prol da conquista de direitos como cidadãs. Este artigo pretende oferecer algumas contribuições sobre esse tema, buscando reduzir a invisibilidade feminina no relato histórico e trazendo a figura da mulher atuante como compositora desse período para um plano de frente. Temos, contudo, consciência de que não estaremos abarcando todo o universo de mulheres do período recortado, sobretudo no que concerne ao mundo da música "popular", que só eventualmente será citado, cabendo, ainda, ressaltar que esse rótulo (popular) é discutível e de aplicação no mínimo duvidosa, quando se trata do século XIX.

Assim, uma das intenções principais deste artigo é esboçar um mapeamento da presença de compositoras em diferentes espaços e um confronto dos papéis que as mulheres e sua música desempenhavam neles, enfatizando significados sociais subjacentes. O Rio de Janeiro é privilegiado neste relato, mas outras localidades do país são mencionadas, secundariamente. A visão utilizada para isso é a da história cultural (BURKE, 2005) e da história da música proposta por Freire (1994), com prevalência de uma visão de "tempo não-linear", reconhecendo que vários tempos coexistem simbolicamente em um mesmo momento, na mesma sociedade.

A história da cultura tem, entre suas características principais, o interesse pela diversidade, pelo estudo de processos mais localizados, sem perda da visão totalizante. Os casos citados ou analisados são ilustrativos de processos mais amplos, nos quais se inserem, não havendo pretensão de generalizar, necessariamente, as interpretações feitas.

---

de Compositores de Chile, sólo tres compositoras figuran en su directorio (5,8%). Se trata de cifras que cuadran bien con la ratio femenina en los puestos directivos de las empresas, la administración y la política (RAMOS, 2010, p. 9).

Quanto aos tempos múltiplos enfatizados por Freire (1994), eles se tornam manifestos através de significados atribuídos às diversas manifestações da cultura (inclusive da música), podendo se apresentar sobrepostos. São significados atuais, residuais e latentes, que se entrelaçam nas atividades musicais e nas músicas das mulheres musicistas que atuaram nos teatros, salões e em outros espaços. Os significados atuais são entendidos como peculiares ao momento histórico em questão; os significados residuais são entendidos como resultantes da re-elaboração de significados originados em outras épocas ou espaços; enquanto significados latentes são considerados aqueles que a sociedade ainda não realizou em plenitude, mas já são manifestos embrionariamente (FREIRE, 1994).

Nessa linha de abordagem, destacamos, ainda, que consideramos a música e a mulher musicista como elementos significativos que interagem em uma sociedade dinâmica, na trama de uma cultura plena de contradições e em constante transformação (BURKE, 2005; CATROGA, 2004).

É com esse olhar que este artigo pretende abordar alguns aspectos da trajetória de compositoras no Brasil, em especial no Rio de Janeiro, procurando contribuir para a historiografia sobre nossa música.

Mulheres Compositoras – entre salões e teatros (período monárquico)

A participação feminina na vida social fora do lar foi muito restrita no período colonial brasileiro. Sob a égide do patriarcalismo, característica marcante desse período, a mulher viveu uma situação de subserviência, na qual lhe eram cerceados direitos de escolha e de opinião, entre outros. Segundo Almeida (1996), na concepção de família patriarcal, o homem era o proprietário da terra e de todos os seus bens, incluindo a mulher entre eles, o que lhe assegurava poder político e hegemonia.

Algumas dessas concepções e práticas tiveram continuidade mesmo após a chegada da família Real ao Rio de Janeiro, em 1808, persistindo residualmente ao longo do século XIX.

A elevação do Brasil, da situação de colônia à posição de Reino Unido ao de Portugal e Algarves, que se seguiu à chegada da família Real Portuguesa ao Rio de Janeiro, teve fortes desdobramentos na sociedade, repercutindo na vida das mulheres. Gradativamente transformou-se o regime de clausura a que as mulheres estavam acostumadas a viver, desde o período colonial. Desenvolveram-se, pouco a pouco, ao longo do século XIX, nas classes mais abastadas, hábitos "elegantes", o gosto pela música, pelas artes cênicas, o cultivo da vida social, através do teatro lírico, dos

salões, etc. A sociabilidade expandia-se e, com ela, o espaço e as formas de atuação das mulheres (FREIRE; PORTELA, 2010).

Apesar dessa abertura gradativa, viajantes que percorreram o Brasil até meados do século XIX relatam que mulheres das classes mais abastadas viviam em grande isolamento e ócio, inclusive intelectual, mostrando-se, geralmente, limitadas até mesmo para sustentar conversação com visitantes (MAURO, 1991; QUINTANEIRO, 1996). O poder decisório cabia aos "chefes de família". Restava a elas observar o mundo pelas frestas das janelas e tecer algumas redes invisíveis de poder (DEL PRIORE, 1995). O controle do comportamento feminino era exercido de diversas maneiras, inclusive pela Igreja, fortalecendo, na prática, a ideologia patriarcal e a relação assimétrica de poder, também presente no sistema escravocrata vigente (DEL PRIORE, 2006).

As festas religiosas, segundo Quintaneiro (1996), propiciavam um dos raros espaços de sociabilidade para as mulheres pertencentes a famílias economicamente mais favorecidas, principalmente até meados do século XIX, mas cederam espaço, gradativamente, para outras reuniões sociais, como saraus e bailes, em função das transformações de hábitos e valores (QUINTANEIRO, 1996), dando oportunidade para práticas musicais por parte de mulheres.

Apesar dessa expansão, uma grande barreira permanecia separando o mundo feminino do masculino, uma vez que as transformações se processavam lentamente. Essas barreiras encontravam apoio nas leis, nos costumes arraigados e até na ciência, segundo as convicções da época. Opiniões de cientistas ajudaram a justificar e fortalecer a ideia de que a mulher deveria se manter restrita ao lar, evitar esforços tanto físicos como mentais, já que eram consideradas mais frágeis, inferiores aos homens. Expô-las à mesma educação dada aos homens poderia prejudicar o exercício de seus deveres como esposa e mãe (DEL PRIORE, 2007).

A educação feminina, calcada por essas concepções, tinha como objetivo principal o de permitir que a mulher cumprisse melhor suas funções como guardiã do lar e zelasse pelos ideais de uma nação independente (JINZENJI, 2010). Ou seja, a educação da mulher visava, no século XIX, em geral, à formação de mulheres virtuosas e patriotas, incluindo, para isso, elementos para uma instrução básica (como ler e fazer contas), ao lado de algumas outras habilidades (como a de musicista).

Assim, inspirados pela ciência, mesmo os teóricos e filósofos da música acreditavam na inaptidão da mulher para ofícios intelectuais, reservando a elas apenas os domínios das emoções subjetivas. É sob esse

entendimento que o esteta Hanslick (1854)[3], citando o psicólogo novecentista Rosenkranz, tece observações sobre a mulher:

> Isso talvez deva ter escapado a Rosenkranz, quando observa – mas não resolve – a contradição segundo a qual as mulheres, em quem por natureza predomina o sentimento, nada realiza em termos de composição. Além das condições gerais pelas quais as mulheres são mantidas à distância das manifestações espirituais, o motivo se baseia justamente no momento plástico de compor, que exige um despojamento da subjetividade não menor do que nas artes plásticas, só que em outra direção. Se a intensidade e a vitalidade do sentimento fossem realmente decisivas para a composição musical seria difícil explicar a total carência de compositoras em comparação com o número de escritoras e pintoras. Não é o sentimento que compõe, mas o talento particularmente musical, educado artisticamente (HANSLICK, 1992, p. 93).

Apesar dessas visões restritivas ao potencial da mulher, os salões do século XIX foram um espaço importante de atuação para elas como intérpretes, pois serviam às famílias mais abastadas para apresentar suas filhas à sociedade, em meio a contatos sociais e políticos. Nos salões, a mulher assumiu o papel de intermediação entre relações e acordos políticos, alianças, compromissos de casamentos. Coube a ela, então, a arte de receber ou preparar um ambiente de cordialidade e de mediar encontros importantes, o que a obrigou a se adaptar a essa nova situação. Elas atuavam frequentemente como musicistas (geralmente como cantoras ou pianistas), configurando, nesses espaços, a sobreposição de aspectos públicos e privados.

> Os salões [...] representavam uma forma híbrida: eram residências de particulares não necessariamente ligados ao poder, que se tornavam "públicas" em um círculo restrito, porque tornavam-se "populares" e alcançavam prestígio. Transformavam-se assim em um centro de circulação de ideias e de formação de opiniões. No entanto, enquanto os

---

[3] O texto original da obra e Hanslick, intitulado Vom Musikalisch Schönen: Em Beitrag zur Revision der Äesthetik der Tonkunst, traduzido por Do Belo Musical: Uma contribuição para a revisão da estética musical, foi originalmente publicado em 1854. A tradução de que nos valemos foi feita sobre a oitava edição da obra, publicada em 1891, textualmente idêntica à primeira edição, de 1854.

> cafés e clubes eram apenas frequentados por homens, a atividade dos salões realizava-se sob a égide de mulheres anfitriãs (ALMEIDA, 1996, p. 54).

Também D'Incao (2000) considera que os salões do século XIX configuram "espaços intermediários", que articulam o privado e o público, concedendo à mulher a aparente liberdade de expor-se visualmente, conversar, dançar, tocar piano, cantar ou até simplesmente observar os convidados, introduzindo, assim, nos papéis femininos, novas normas de conduta (PORTELA, 2005).

Nos teatros, espaço eminentemente público, predominou, pelo menos até meados do século XIX, a atuação da mulher como atriz ou cantora, função, contudo, que nem sempre era bem vista pela sociedade. Raramente elas podem ser percebidas como compositoras, instrumentistas ou regentes, sendo pouco mencionadas na literatura especializada. Certamente, sua atuação era mais limitada que a dos homens, mas, provavelmente, mais intensa do que a literatura revela.

Como professoras de música, aparecem anúncios em periódicos diversos de mulheres oferecendo seus serviços, ao longo de todo o século XIX. Essa atividade se intensificou gradativamente ao longo daquele período, gozando de boa aceitação social, possivelmente por ser mais identificável com o papel de mãe (DEL PRIORE, 2007), não atentando contra as representações relativas à sua domesticidade e maternidade (ALMEIDA, 2006). O anúncio abaixo, publicado em 1812, serve como exemplo da atuação feminina nesse mercado profissional, desde o início do século XIX, bem como ilustra os conteúdos destinados à educação formal de meninas:

> D. Catharina Jacob toma a liberdade de fazer sciente ao publico que ella tem estabelecido huma Academia para instrucção de meninas na rua da Lapa, defronte da Exma. Duqueza, em que ensinará a ler, escrever e fallar as línguas Portugueza, e Ingleza grammaticalmente, toda a qualidade de costura e bordar, e o manejo da Caza. Está esperançada que, em consequencia do seu cuidado e attenção na educação, Religião e Moral, merecerá eternamente a proteção dos Pais, parentes, e pessoas que lhe confiarem esta honra: cada Menina trará a cama completa, tres toalhas de mãos, hum talher completo, e copo de prata; pagarão por cada menina dezoito mil réis por mez, sendo a quarteis adiantados. Igualmente todas as pessoas, que quizerem, que as suas meninas aprendão Muzica, Dança e Desenho, será pago à parte [...] (Gazeta do Rio de Janeiro, 12 e 16 dez. 1812 apud FREIRE; ZECCA; PENELLO, 2012).

A educação feminina, objeto desse anúncio, se tornou, ao longo do século XIX, mais importante e mais diversificada, a partir de um entendimento que passou a valorizar a instrução de mulheres, segundo uma concepção iluminista de educação (FREIRE et al., 2012). Essa oportunidade educacional, contudo, geralmente ocorria por um curto período de tempo e com currículo diferente daquele oferecido à educação masculina. Por outro lado, havia uma expectativa social de que essa instrução poderia contribuir para a boa apresentação da moça, para atrair bons casamentos e para que ela desempenhasse melhor seus papéis de esposa e de mãe. Provavelmente por esse motivo, o interesse das moças pela música era aprovado e cultivado pelas famílias, sobretudo no que se refere ao piano.

O piano era considerado um instrumento doméstico para as famílias que gozavam de boa situação financeira, símbolo do lar e da família reunida. Era também um símbolo de status social para as famílias oitocentistas que tinham condições de adquiri-lo (QUINTANEIRO, 1996), fato este que deixou resquícios posteriores, persistindo até a segunda metade do século XX como um adereço importante da formação feminina, ainda que esse status tenha declinado ao longo desse período (FREIRE; PORTELA, 2010).

Para além dos muros das residências, no que se refere às mulheres atrizes e musicistas (geralmente cantoras) que atuaram nos teatros, ao longo do século XIX, observamos, preliminarmente, que o segmento social a que pertenciam não era necessariamente o de mais alto status econômico, abrangendo, ao que parece, espectro social mais amplo. Cabe ressaltar que as poucas mulheres compositoras ou regentes sobre as quais encontramos informações eram, na maioria das vezes, "bem nascidas", mas reconhecemos que não dispomos de dados suficientes para delinear com mais precisão ou para generalizar essa condição.

Quanto à atividade de musicista profissional, exercida prioritariamente por homens e em espaços públicos, apresentou modificação gradativa na segunda metade do século XIX, com a presença paulatina de mulheres musicistas no palco. Assim registra o anúncio do Jornal do Commercio, de 29 de setembro de 1861, sobre a apresentação de "uma distinta professora de piano", no Theatro Lyrico, "pela primeira vez, onde foi devidamente aplaudida, exibindo mais esta prova de seu talento". Observa-se que a pianista é apresentada como "professora de piano", possivelmente para justificar sua presença no palco, e também como "distinta", provavelmente para destacar sua condição social e moral (FREIRE; ZECCA; PENELLO, 2012).

No mundo da composição, as informações de que dispomos não são exaustivas, mas podemos citar como exemplo o nome de Francisca

Pinheiro de Aguiar, cuja obra A Flor da Esperança (Valsa para Piano), datada de 16 de janeiro de 1853, foi publicada por Coelho e Cardoso (Rio de Janeiro), havendo um exemplar da mesma na Biblioteca Nacional (PORTELA, 2005). Outra obra que se acha no mesmo acervo é a de Tekla Badarkzewska, La Prière dune Vierge, publicada na Coleção Álbum dos Salões, por Filippone e Tornaghi, Rio de Janeiro, provavelmente por volta de 1850, tendo em vista que a compositora faleceu em 1862. Da mesma autora, Portela também catalogou, do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a obra La Prière Exaucée. Réponse à La Prière d'une Vierge, publicada por Pierre Laforge, na Coleção Álbum dos Salões.

Outra compositora desse período é Maria Guilhermina de Noronha e Castro, cuja polca Passagem de Humaitá encontra-se, também na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Datada de 1868, segundo o registro da Biblioteca, a obra foi impressa por Filippone e Tornaghi, na Coleção Estátua Eqüestre. Outros exemplos de composições de mulheres que produziram no período monárquico, guardadas no mesmo acervo, são a valsa Umbelina, para piano (1861), de Maria Teixeira, e, de Carlota Milliet, a polca para piano intitulada Carolina, impressa por Izidoro Bevilacqua, na Coleção Flores do Baile. A forte contribuição de obras para piano produzidas por mulheres, nessa fase, provavelmente é decorrência da importância dada pela presença do piano, à época, na formação das mulheres de boa condição social. Chama a atenção o fato de muitas dessas obras terem sido editadas e publicadas, o que as projeta, ainda que timidamente, para além das paredes do lar, bem como o fato de algumas terem o título em francês, possivelmente como indicativo de refinamento da autora.

Um dos nomes de compositora que se diferencia por ter produzido para o teatro, por volta de meados do século XIX, é o de Rafaela Roswadowska. Ela era Condessa, de origem polonesa, e esposa do Conde de Roswadowsky, cidadão brasileiro, ex-major do Estado Maior do nosso exército, residente no Rio de Janeiro (AZEVEDO, 1938). Rafaela compôs a ópera Dois amores, que estreou no Teatro Lírico Fluminense, em 1861, no Rio de Janeiro.

Além da ópera Dois Amores, Portela (2005) incluiu, em sua pesquisa, no catálogo de obras de pianistas compositoras, as obras Mofina (Schottisch), O Feliz Regresso (Valsa para piano), ambas publicadas por Garnier (Rio de Janeiro), no Suplemento da Revista Popular. Além dessas, Portela também cita Payssandu: Hymno de Guerra, publicado pela Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, do Rio de Janeiro, todas da mesma autora.

É interessante, também, citar o anúncio publicado por essa mesma Condessa, oferecendo aulas de música no Jornal do Commercio de 6 de

setembro de 1863: *"A Condessa Rozwadowska continua a lecionar piano e canto; recados na casa do Sr. Felippone, rua do Ouvidor n. 101."* A condição nobre da anunciante, que é também compositora, paralelamente a muitos outros anúncios de aulas particulares de música publicados por mulheres, revela a importância desse mercado e exemplifica a gradativa entrada da mulher de condição social mais "alta" no mercado de trabalho (FREIRE; ZECCA; PENELLO, 2012).

Mulheres compositoras
– novos tempos se anunciam (transição entre o século XIX e XX)

O período 1870 a 1930 apresenta uma intensificação na mudança dos papéis atribuídos à mulher, abrangendo momentos importantes, como o processo de luta pelo direito de voto feminino. Cabe, contudo, observar que havia nuances significativas nos papéis que as mulheres desempenhavam, conforme o segmento social a que pertenciam, bem como havia diferentes expectativas sociais a respeito desses papéis. Consideramos, aqui, que qualquer papel social pressupõe expectativas construídas, tanto pela sociedade quanto por aquele que o desempenha (BURKE, 2002). Consideramos que esses papéis não são uniformes dentro de qualquer sociedade, na mesma medida em que não são uniformes as expectativas sobre comportamentos. Não podemos, portanto generalizar as informações que levantamos até o momento, nem as interpretações feitas sobre elas.

Uma das mudanças que podemos registrar nas primeiras décadas da república, notadamente nos primeiros anos do século XX, é a presença de várias pianistas mulheres, formadas no Brasil ou no exterior. Elas aparecem tocando, profissionalmente, em palcos públicos, como é o caso de Ivone de Geslin (RJ, 1885), Alcina Navarro de Andrade, Fanny Guimarães (RJ, 1887), que conquistou prêmios e honrarias na Europa, e as presenças destacadas de Antonieta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro (BARROS, 1998, p. 40-41 apud FREIRE; PORTELA, 2010).

Paralelamente a essa profissionalização como instrumentistas, podemos constatar a expansão da atuação de mulheres como compositoras, na transição entre o século XIX e o século XX. Levantamento de dados primários, feito por Portela (2005), na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, relativo à produção musical da mulher musicista nos salões aristocráticos do Rio de Janeiro (período 1870-1930), permitiu a catalogação de 332 obras compostas por mulheres (FREIRE; PORTELA, 2010), segundo informações obtidas na Biblioteca, sendo 99 do Catálogo Império, 136 do Catálogo Piano e 97 do Catálogo Canto e Piano, número que supera as expectativas iniciais sobre esse universo. Observamos que a

grande maioria das obras catalogadas são impressas por editoras respeitadas da época, como Narcizo e Arthur Napoleão, Manuel Antônio Guimarães, Buschmann & Guimarães, Izidoro Bevilacqua, Viuva Canongia e Irmãos Vitale, permitindo supor um caráter profissional ou semi-profissional das práticas dessas mulheres e uma possível aceitação de suas músicas no mercado. A predominância de obras impressas no acervo da Biblioteca Nacional, editadas por editoras conceituadas, constitui evidência que merece análise mais aprofundada em futuras pesquisas (PORTELA, 2005).

Foram encontrados nomes de compositoras e pianistas que obtiveram projeção social à época, como Louise Leonardo, Eleonore Dorgeau, Ernestina Índio do Brasil, Francisca Gonzaga, Cândida Augusta Teixeira de Mello, e outras, além de uma grande diversidade de gêneros musicais compostos por elas, como valsas, polcas, romances, tangos, canções, modinhas, quadrilhas, suítes, schottisch dentre outros, totalizando cinqüenta gêneros musicais distintos. Quanto às compositoras, foram catalogadas 106 compositoras, sendo 48 localizadas no Catálogo Império, 36 no Catálogo Piano e 22 no Catálogo Canto e Piano.

Uma relíquia interessante dessa fase é o álbum de Maria Cândida de Sepúlveda e Silva, tema de pesquisa de Almeida (1998), e que integra o acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Integrado por peças de salão compostas por Maria Cândida, dama da alta sociedade oiticentista, o álbum, manuscrito, revela a atuação discreta de uma compositora voltada para o espaço público/privado dos salões, mas também revela que o trabalho foi dedicado à Imperatriz, o que expande sua pretensão de alcance para além do âmbito doméstico.

Sobre a composição de mulheres voltada para os salões, Portela (2005) observa, através da leitura analíticas de duas peças para canto e piano, de Eleonore Dorgeau e Louise Leonardo (Lundu e Hontem, respectivamente), a presença de uma interessante oposição ideológica, contrastando o ideal romântico do imaginário feminino com outras concepções que representam diferentes ideologias e significados daquela atualidade. Na peça "Lundu", de Eleonore Dorgeau, brejeira e satírica, o amor romântico é referido como uma concepção obsoleta, frente às mudanças sociais e aos novos padrões de comportamento feminino. Contrastando em vários aspectos musicais e ideológicos com esse lundu, na peça "Hontem", de Louise Leonardo, que guarda algumas semelhanças de tratamento musical com árias de ópera, o amor é tratado segundo o ideário romântico como sublime, distante, recatado, associado à vida, à esperança e à felicidade. A letra reforça o caráter lírico e nostálgico da peça, reiterado também por vários recursos virtuosísticos na linha do canto.

Embora os comentários acima sobre duas peças compostas por mulheres focalizem o comportamento feminino, é importante reconhecer

que a ótica masculina também está presente, pois os textos literários de ambos as peças são de poetas homens. As músicas feitas sobre essas poesias por mulheres podem revelar alguns dos conflitos e contradições presentes no ideário da época. Afinal, ao optarem por musicar essas poesias, elas, de certa forma, validam os significados subjacentes à letra, significados esses presentes em diferentes intensidades nos comportamentos masculinos e femininos e na relação afetivas entre eles.

A esse respeito, é interessante ressaltar a significativa presença de obras feitas sobre poemas de poetas homens no levantamento feito por Portela (2005) a partir do Catálogo Canto e Piano, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, embora algumas obras indiquem que música e letra são da mesma compositora. Dentre os poetas cujos textos figuram nas obras catalogadas, podemos dar como exemplos Victor Hugo, Charles Foley, Anthero de Quental, Dr. Luiz Murat, Alfredo de Souza, F. Gregh.

Apesar de os comportamentos de homens e mulheres serem interligados, as particularidades se fazem presentes em ambos, como se constata através da existência de periódicos dedicados especificamente ao público feminino, nos quais muitas vezes atuam mulheres como editoras, escritoras ou colunistas. O conteúdo desses periódicos tem, em geral, um papel de reforço a determinados comportamentos esperados por parte das mulheres e a valores subjacentes a esses comportamentos. Essas observações podem ser constatadas através de diversos periódicos, como "O Beijo: Publicação Semanal de Modinhas, Recitativos, Lundus e Poesias Diversas, dedicadas ao Bello Sexo" (Rio de Janeiro: Typ. Economica, 1881) e "Echo das Damas" (Propriedade de Amélia Carolina da Silva & Com. Rio de Janeiro: 1880). Outros periódicos dedicados ao público feminino remontam às primeiras décadas do século XIX e representam, através das matérias que veiculam, um reforço ideológico importante à tentativa de moldar o comportamento feminino, articulando valores pertinentes ao patriarcalismo, ao iluminismo e até mesmo ao liberalismo (JINZENJI, 2010).

Quanto à atuação de mulheres no mundo do teatro, podemos observar que a presença delas, inclusive no teatro considerado "ligeiro", é rara, quando se trata do exercício de funções como a de compositora, maestrina, ou mesmo como instrumentista profissional. Como atrizes e como cantoras, ao contrário, essa presença é intensa, desde o início do século XIX, inclusive nas óperas, mas nem sempre revestida de prestígio social.

Os teatros, segundo Del Priore (2006), foram, entre outros aspectos, espaços que possibilitaram namoros à distância, facilitando a comunicação dissimulada entre homens e mulheres, através de códigos de olhares, viabilizando um diálogo mudo entre os apaixonados. A presença

de mulheres na plateia, desde que devidamente acompanhadas, era comum. A atuação profissional de mulheres nos palcos dos teatros não contava, contudo, com a mesma facilidade, uma vez que, em geral, a exposição explícita delas não recebia aceitação social irrestrita.

Como concertistas profissionais, elas começaram a aparecer aos poucos, no final do século XIX, como é o caso de Antonieta Rudge, em São Paulo, que começou a se apresentar em espaços públicos profissionais, como a Sala Levy, desde os sete anos de idade, em 1893. A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro tem, em seu acervo, um Noturno para piano, composto por Antonieta, por volta de 1905, publicado por E. Bevilacqua, como um suplemento da edição número 21 do periódico intitulado “Renascença”.

Outros nomes, como o de Luiza Leonardo, que se destaca desde o século XIX, e Dinorah de Carvalho, já no século XX, também podem ser citados, no âmbito da composição musical. A presença das mulheres como concertistas, nesse período de transição para o século XX, parece gozar de melhor aceitação social. Cabe ressaltar que a tolerância com a presença de mulheres no palco comportava variantes significativas, como ilustra o texto a seguir, que se refere a meados do século XIX, mas que aponta características que persistem residualmente nas décadas que se seguem e nos séculos seguintes:

> É interessante observar que já naquele tempo [meados do século XIX] a alta sociedade orgulhava-se de oferecer às vedetes estrangeiras as homenagens que eram negadas às brasileiras [...]. Esse preconceito nos leva a encontrar a Candiani, italiana, prima-dona da ópera, nas boas graças de toda a nobreza, além de ídolo dos jovens, chegando mesmo a ser comadre do Imperador, padrinho de sua filha de nome Brasileira [...] (LEITE, 1965, p. 18, 19).

Essa relação de prestígio ou de maior proximidade com as camadas mais aquinhoadas da sociedade transparece na trajetória da cantora Augusta Candiani, que, segundo Starck (2004), depois de uma vida de grande sucesso no teatro, terminou seus dias em uma casa doada pelo Imperador D. Pedro II, vivendo também de uma pensão doada por ele, benefícios esses que perdeu com a proclamação da República, em 1889, três meses antes de sua morte.

Quanto a Gabriella Montani, também cantora de sucesso, que pertenceu, segundo Silva (1938), ao prestigiado elenco do Theatro Apollo, destacou-se no teatro ligeiro e era de “origem fidalga”, o que contribui para evidenciar que a origem social dessas cantoras podia ser encontrada, ainda

que não obrigatoriamente, nas classes mais abastadas, e que a aceitação social ao trânsito delas pelo palco comportava nuances diversas.

Assim como nos casos de Candiani e Montani, que atuaram tanto na ópera, como na opereta e demais gêneros do teatro ligeiro, como revistas e mágicas, são muitos os nomes encontráveis de cantoras e atrizes, ou de cantoras-atrizes, mas esse número se restringe quando se trata de buscar mulheres musicistas, atuando profissionalmente como compositoras, instrumentistas ou regentes, no meio teatral.

Ressaltamos que as atrizes da época muitas vezes atuam como cantoras, o que traz à lembrança o nome de Cinira Polônio (1857-1938), inteligente e avançada para a época, que assim como outras mulheres rebelou-se contra os papéis que a sociedade tentava impor. Cinira era culta e reconhecidamente elegante, falando bem o francês e outros idiomas. Além disso, era cantora, compositora e maestrina, tocava harpa e piano. Fez muito sucesso nas duas primeiras décadas do século XX, ocupando o posto de primeira atriz na Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José (VENEZIANO, 2010). Apesar desse desempenho, Cinira não é citada na literatura especializada da área de música. Encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro uma Berceuse para canto e piano, de sua autoria, intitulada "Sous Mon Regard Sommeille", sobre versos de Gustave Aimard. Chama atenção, mais uma vez, o título em francês, possível indicativo de refinamento e distinção e a autoria masculina dos versos.

Mulheres com o perfil de Cinira não foram a maioria em seu tempo, mas diversas delas, mesmo anonimamente, contribuíram para a transformação progressiva que se instaurava, não só no Brasil, mas também em outros países, no que tange aos direitos das mulheres e à ampliação de seu espaço de atuação na sociedade. Dois exemplos de musicistas engajadas nessa luta são Francisca Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga, e Luiza Leonardo.

Esta última, nascida em 1859, era afilhada do imperador D. Pedro II e estudou na França, onde recebeu o primeiro prêmio de piano no Conservatório de Paris, em 1879. Apresentou-se, também em Paris, em diversos concertos, inclusive com composições suas. Atuou também como escritora, sendo autora do romance Gazel, publicado na Gazeta da Tarde, no Rio de Janeiro, em 1881, na forma de folhetins. No Rio de Janeiro, atuou em numerosos concertos, mas, a partir de 1885, passou a dedicar-se à carreira de atriz. Transferiu-se mais tarde para Salvador, passando a dedicar-se ao magistério de piano e canto, tarefa esta que inúmeras vezes serviu às mulheres que precisavam começar a trabalhar. Compôs diversas valsas, tangos e havaneiras para o teatro de revista, fato raro na época, e teve composições editadas como peças de salão, algumas delas encontráveis na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, como é o caso de Hontem,

comentada anteriormente. É curioso observar que o nome de Luiza Leonardo e sua produção musical, sobretudo para o teatro, são praticamente omitidos pela literatura sobre história da música brasileira, embora seja referida em um verbete da Enciclopédia Brasileira da Música (1998).

O exame da trajetória de Luiza Leonardo revela uma personagem insubordinada às convenções da época, procurando desenhar novos papéis e conquistar espaço em áreas praticamente restritas aos homens. Ao mesmo tempo, esse exame revela a retração dela à atividade profissional no âmbito doméstico, no final de sua trajetória, como professora de música, talvez em decorrência do desgaste decorrente de sua exposição pública e de sua rebeldia aos padrões da época.

Francisca Gonzaga, outra exceção como compositora atuante em teatros no final do século XIX, não nasceu em ambiente aristocrático, mas também não enfrentou carência. Ela lutou contra a família e contra o preconceito social para atuar como compositora e como regente no meio teatral (1911). Chegou a ter, no início de sua carreira, uma peça rejeitada por todos os empresários, em um ambiente, como o do teatro, no qual a competência parecia exclusividade masculina. Ela perseguiu, apesar das dificuldades, o objetivo de atuar no teatro. Escreveu música para operetas, mágicas e revistas, além de outros gêneros musicais (como marchas carnavalescas), e estreou suas peças no Brasil e em Portugal, alcançando grande sucesso, após frustrações iniciais. Compôs música para piano, além de música para orquestra, destinada ao teatro ligeiro, e teve diversas peças de salão editadas, muitas delas oriundas de suas composições para o teatro ligeiro, sobretudo para mágicas e revistas (DINIZ, 1991. FREIRE, 2009).

Assim como Luiza Leonardo, a vida de Chiquinha Gonzaga teve inúmeros aspectos de rebeldia aos valores da época e de luta por direitos de mulheres e de artistas, de luta pela libertação de escravos e pela proclamação da república, tendo atuado, também, na criação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Em 1885, ela se tornou a primeira mulher a dirigir uma orquestra, no Brasil, tendo regido os músicos do teatro e a banda militar, assim como um concerto de cem violões, em 1887, no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998).

A qualidade de suas composições para o teatro musical, sobretudo para revistas e mágicas, pode ser observada através de comentários veiculados por periódicos da época, que elogiam a qualidade de sua produção (FREIRE, 2009). O Jornal do Brasil de 19 de novembro de 1892, ao comentar a mágica "A Bicha de Sete Cabeças", da autoria de Chiquinha e de outros compositores, ressalta que os ingressos se esgotaram e elogia o cenário, qualificando-o como maravilhoso e, embora a crítica desse

periódico faça várias restrições ao texto da peça, afirma que “a música foi muito bem escolhida e em geral é bonita. Tem mesmo alguns trechos dos que agradam fatalmente, entre eles [...] o tango do segundo ato e o dueto dos grilos que Delorme e Mesquita cantam muito afinadamente e com bastante graça.” (FREIRE, 2009, p. 300).

A análise de músicas compostas por Chiquinha Gonzaga para o teatro musical revela uma escrita musical interessante e consistente, com bom domínio orquestral, utilizando a música, com destreza, como integrante do drama. O empenho de Chiquinha em abrir espaço para sua atuação profissional, sobrevivendo da música para o teatro ligeiro, levou ao desprezo de muitos em sua época. Merece registro, em meio a sua produção para o teatro, a ópera cômica Cora (DINIZ, 1991), único registro que encontramos de produção desse gênero feita por mulher, no século XIX, além da ópera Dois Amores, já citada. Paralelamente, o piano foi também para Francisca Gonzaga um meio de sobrevivência, assim como para Luísa Leonardo, ora através de aulas particulares, ora atuando, em festas, como pianista.

A carência de registros significativos de nomes de mulheres ligados ao teatro, atuando como instrumentistas, compositoras ou regentes parece revelar a raridade dessa atuação de mulheres no meio teatral, ou talvez o pouco valor dado a elas, nem sempre consideradas merecedoras de referência na literatura.

A origem social elevada e os estudos no exterior parecem, contudo, facilitar, em alguns casos, a aceitação feminina nos teatros, como profissional. Assim como no caso de Luiza Leonardo, Dinorah de Carvalho, nascida em 1895, segundo Carvalho (2001), também estudou piano em Paris, após estudar no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. De volta ao Brasil, na década de 1920, ela se apresentou como concertista e enveredou pela composição, sobretudo de canções. Ainda segundo Carvalho, ela dirigiu, na década de 1930, a Orquestra Feminina de São Paulo (primeira orquestra no gênero, na América Latina), sendo, assim, a primeira mulher a dirigir uma orquestra desse tipo no Brasil. De qualquer forma, no final de sua trajetória, Dinorah também, como Luíza Leonardo e outras, se dedicou mais ao magistério de piano, no âmbito doméstico, tarefa essa que foi, desde o século XIX, uma importante porta de entrada para o trabalho feminino, conforme já comentado.

Observamos que a luta das mulheres que atuaram no teatro foi muito mais árdua e explícita que a das mulheres que abriram espaço, silenciosamente, nos salões ou nas salas de suas casas e de colégios, e que contaram, para isso, com menor resistência social, ou, até mesmo, com apoio das próprias famílias. A construção do papel social desenhado socialmente para elas tinha, nos salões, como instrumentistas ou

compositoras, e nas salas, como professoras de música, espaços de validação.

Por outro lado, a exposição dessas mulheres, em espaços públicos como os teatros, não era facilmente assimilável por uma sociedade que, mesmo no início do século XX, ainda considerava a mulher como "rainha do lar", função essa de duplo sentido, pois, o "reinado" implicava em grande dose de submissão aos maridos e às normas sociais, embora elas transgredissem essas normas quando possível, de preferência de forma velada. O preço a ser pago, contudo, era oneroso, o que certamente contribuiu para impor limites à atuação das mulheres no mundo profissional da música (FREIRE; PORTELA, 2010).

As observações acima apresentadas revelam aspectos por vezes contraditórios, ligados à trajetória de mulheres musicistas, no período abordado, refletindo os conflitos sociais e ideológicos que elas vivenciavam, com desdobramento em suas vidas e na relação com a atuação musical. Diversos desses aspectos permaneceram, residualmente, em épocas posteriores, muitas vezes validados, paradoxalmente, pelas próprias mulheres, que integravam às suas visões de mundo e expectativas os valores que a sociedade, ou parte dessa sociedade, projetava sobre elas.

Mulheres compositoras
– a conquista do espaço público (séculos XX e XXI)

A profissionalização das mulheres como musicistas, inclusive como compositoras, teve um crescimento gradativo do início do século XX à atualidade, ultrapassando, por vezes, os limites do país e conquistando espaços internacionais. A atuação feminina, seja como intérpretes, seja como compositoras, parece conquistar efetiva visibilidade a partir do século passado, ainda que a efetiva profissionalização não ocorra, necessariamente, de forma paralela. Certamente que esse incremento na produção musical de mulheres encontra correspondência na intensificação dos movimentos feministas que atravessam o século XX, notadamente a partir de 1960.

Desde o início do século XX é possível perceber a presença mais nítida de compositoras. Frydman (2008) e outros autores mencionam concursos e seções musicais em periódicos destinados somente a mulheres (cabe lembrar que periódicos destinados ao público feminino remontam ao início do século XIX). Leontina Torres pode ser citada aqui como um exemplo vitorioso, pois alcançou o terceiro lugar num concurso misto de composições feito pelo periódico Tagarella (Anno II, n. 73/ 16 jul. 1903 apud FRIDMAN, 2008, p. 68 apud PAZ; FREIRE, 2012). A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro tem, em seus arquivos, uma habanera para

piano intitulada "Leontina", datada de 1889 (data aproximada), da autoria de Francisca Gonzaga e editada por Buschmann & Guimarães. A obra é dedicada: "À minha distinta discípula Leontina Gentil Torres", revelando, assim, que Leontina foi aluna da maestrina. Os mesmos arquivos abrigam duas obras impressas de Leontina Torres: "A Rosa", balada romântica para canto e piano, editada por Buschmann e Guimarães (ca. 1889) e "Marthe", schottisch para piano, editada por Lavignasse Filho & Cia (1902).

Entre os nomes de compositoras que, assim como Leontina Torres, aparecem na primeira metade do século XX, podemos citar o de Helza Cameu, nascida em 1903, da qual a Biblioteca Nacional tem várias peças para piano, inclusive alguns Estudos para esse instrumento. Sua produção, nesse acervo, está datada a partir de 1942, abrangendo manuscritos e impressos, como é o caso da peça Gazeteando, editada por Irmão Vitale (Rio de Janeiro e São Paulo). Da mesma autora, a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro tem uma peça para violoncelo e piano intitulada "Meditação", manuscrita, dedicada a Newton Pádua. Essa peça foge ao padrão habitual da produção das compositoras até meados do século XX, que é enfaticamente direcionada ao canto e o piano.

Outro nome de compositora, da qual a Biblioteca Nacional detém várias obras, é o de Ernestina Índia do Brazil. São várias peças para piano, como a valsa Opala, publicada no Rio de Janeiro por Arthur Napoleão. Dela, também aparecem as valsas Nenuphar e Nemesis, esta última composta por volta de 1909, ambas editadas por Manoel Antônio Gomes Guimarães, no Rio de Janeiro. Conforme já observamos, a forte relação da história das mulheres com o piano transparece em sua produção musical, prioritariamente voltada para esse instrumento, pelo menos até meados do século XX. Posteriormente a essa época, principalmente a partir de 1970, aparecem composições de mulheres direcionadas para diversos instrumentos e para diferentes formações instrumentais, desvinculando a relação forte observada, desde o século XIX, entre a imagem da mulher e a do piano.

Ainda no âmbito da produção para canto e piano, a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro tem algumas obras para essa formação da pianista e compositora baiana Babi de Oliveira (Idalba Leite de Oliveira), outra compositora não citada, usualmente, pela literatura. Segundo Baroncelli (1987), Babi viajou pela Europa e Estados Unidos, divulgando, como compositora e intérprete, a música brasileira. Sua projeção internacional abrange, ainda segundo Baroncelli, recitais exclusivos de suas obras em Milão e Veneza.

Constam do conjunto de peças arquivadas na Biblioteca Alberto Nepomuceno, duas obras manuscritas de Babi: a canção "Há Sempre uma

Palavra", com letra de Leonor Pousada, e "Minha Bahiana", com letra de Francisco de Mattos. Há também duas peças impressas: a toada-canção "O Jasmineiro", com letra da própria Babi, publicada em 1944 pela Editora Litero-Musical Tupy Ltda, e a "Canção do Amor Distante", com letra de Alma Cunha de Miranda, publicada em 1960 por Irmão Vitale.

Chama atenção o fato de que, com exceção de "Minha Bahiana", cuja letra é de autoria de um homem, as demais têm versos escritos por mulheres. Chama atenção, também, que esses versos expressam, em meados do século XX, um conteúdo romântico, com alusões a amores distantes ou impossíveis, similares àqueles escritos no século XIX, geralmente por homens. As mulheres, como já comentado, contribuem, muitas vezes, para reiterar e perpetuar determinados valores, ainda que nem sempre conscientemente, o que é possível observar nos textos das canções de Babi de Oliveira e de outras compositoras..

A obra de Babi é extensa, incluindo diversos gêneros musicais, como a Valsa Romântica, para violino e piano, o Chorinho Elegante para piano e a Toada da Solidão, com texto de Mirthes Oliveira McMahan (BARONCELLI, 1987). A Biblioteca Nacional do Rio e Janeiro e a Discoteca Oneida Alvarenga, em São Paulo, abrigam boa parte de sua obra.

Outra compositora que podemos citar é Esther Scliar, pianista, regente, compositora e professora, nascida em Porto Alegre, em 1926 (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998). Estudou no Rio de Janeiro, com Hans Joachin Koellreutter, Cláudio Santoro e Edino Krieger, e também na Europa, com Herman Scherchen. A obra de Ester abrange repertório instrumental e vocal, inclusive para Coro Infantil. Sua relação com concepções estéticas do século XX fica evidente a partir dos compositores com os quais estudou. Essa relação transparece também em sua atuação como professora, inclusive nas obras didáticas que deixou, também indicativas da busca de novos caminhos de expressão musical.

No mundo da ópera, podemos citar Lúcia de Biase, com a ópera A Noiva do Mar (1939), Jocy de Oliveira, autora de diversas óperas, como As Malibrans (1997-2000), Fata Morgana (1987) e Kseni-A (2005), Cuca Medina, com Karma (2005), Eunice Catunda, com Negrinho do Pastoreio. Outros nomes que podemos citar de mulheres que compuseram óperas a partir do século XX, são Joanídia Sodré (A Cheia do Paraíba, A Filha do Guedes e Casa Forte), Gilda de Abreu (Alleluia), Cirlei de Hollanda (Judas em Sábado de Aleluia), Vanda Bellard Freire (Ópera da Lua, mini-ópera infantil), Denise Garcia (Op _era).

A temática dessas óperas compostas por mulheres, similarmente àquelas compostas por compositores homens, muda de perfil ao longo do tempo, embora persistam características ideológicas do passado, sobretudo advindas da visão do romantismo, articuladas às do presente. As

características composicionais também se modificaram, acompanhando as principais tendências ideológicas e estéticas dos tempos mais recentes, incorporando novos recursos dramáticos e sonoros: expressionismo, impressionismo, existencialismo, minimalismo, vanguardismo e outras, sobrepostas a traços residuais do passado (FREIRE, 2012).

Temas da contemporaneidade e da atualidade política são expostos em cena, por vezes mais cruamente. A obra de Jocy de Oliveira é um forte exemplo da inserção das compositoras nas concepções da atualidade. Jocy de Oliveira, compositora paranaense, alcançou projeção fora do Brasil, explorando enfaticamente recursos estéticos renovados, pertinentes ao final do século XX e início do século XXI. Jocy estudou piano em São Paulo, com José Klauss e, em Paris, com Marguerite Long. Nos Estados Unidos, graduou-se em Composição, pela Washington University (BARONCELLI, 1987). Sua atuação, não só como compositora, mas também como intérprete, ultrapassou as fronteiras do Brasil. Apesar de sua formação inicial ao piano, sua obra composicional incorpora freqüentemente outras sonoridades, inclusive recursos multimídia e dá espaço privilegiado a concepções cênicas. Ela exemplifica o perfil de compositoras da atualidade que não mais se restringem ao âmbito do canto e do piano e que galgam, profissionalmente, espaços internacionais.

Apesar de toda a renovação estética da obra de Jocy e de outras compositoras que dedicaram parte de suas obras ao espaço cênico, é possível observar que persistem, em óperas de compositoras, assim como na produção de compositores, algumas fórmulas que embalaram as óperas oitocentistas, como o drama dos amores impossíveis, o desajuste à realidade social, a culpa e a punição pela transgressão de normas sociais, entre outros. Embora com outra roupagem, com uso de novas linguagens musicais e com temáticas atuais, as óperas dos séculos XX e XXI muitas vezes perpetuam, em certa medida, a essência do gênero, que garantiu seu sucesso no século XIX (FREIRE, 2012). Paralelamente, essas óperas portam significados atuais, através de temáticas políticas, místicas e outras, contribuindo para renovar o cenário do gênero operístico recente e para projetar futuros caminhos.

Outras composições de diversos gêneros musicais, produzidas por mulheres, proliferam, gradativamente, ao longo do século XX e na atualidade, cabendo ressaltar que elas são presença freqüente nos cursos superiores de Composição, em Bienais da Música Contemporânea e em outras mostras e eventos artísticos. Sem diferença do ponto de vista qualitativo, com relação à produção masculina, essas composições se integram à produção musical brasileira recente e atual, refletindo a mudança significativa que se processou nas possibilidades de atuação de mulheres musicistas, sobretudo no âmbito da composição.

Nomes como os de Eunice Catunda, ligada ao movimento Música Viva, que em meados do século XX defendeu a adesão a técnicas composicionais renovadas, ou de Esther Scliar, já citada, que além de sua atuação como compositora deixou também obra didática, ou Cacilda Borges Barbosa, cuja obra didática e composições para coro têm lugar expressivo, são alguns dos nomes que exemplificam a inserção feminina no mundo profissional da música, em tempos recentes.

Lúcia de Biase, já citada como compositora da ópera A Noiva do Mar, também ostenta obra extensa, abrangendo música instrumental e vocal de diversos gêneros. A Biblioteca Alberto Nepomuceno tem em seu acervo de manuscritos uma obra da compositora, intitulada "Dedicando". Segundo a descrição da Biblioteca, é constituída de pequenos trechos musicais, para flauta, clarineta, trompa e harpa (Arauto – Cantiga de roda – Cantiga de ninar – O rio – Claro-escuro – Uma rosa – Sete notas – O "jegue" – Polemica e reflexão – Dádiva.). A obra de Lúcia exemplifica a produção feminina recente, ultrapassando o âmbito das obras para canto e piano e se destinando não mais aos espaços domésticos de fazer música, mas às salas de concerto e outros.

Em tempos recentes, adentrando o século XXI, diversos outros nomes podem ser citados, quanto à produção musical feminina no campo da composição, dos quais damos como exemplos os de Ilza Nogueira, Kilza Setti, Alda de Oliveira, Vânia Dantas Leite, Marisa Rezende, sem pretender esgotar essa listagem, já que este artigo não tem pretensões exaustivas. Observamos que, não só na atualidade, muitos são os nomes de compositoras que afloraram durante as pesquisas das autoras deste artigo, que, contudo, não cederam, em nenhum momento, à tentação de apontar algumas dessas mulheres como excepcionais ou pioneiras. Segundo Gironés (2009), os séculos passados estão repletos de exemplos de "primeiras" compositoras, fruto do nosso desconhecimento, ainda grande, da atuação feminina no âmbito da criação musical, bem como de um enfoque histórico que busca destacar pretensos pioneirismos.

Apesar da expansão que registramos neste artigo, a baixa presença feminina na área de composição musical, no Brasil atual, pode ser evidenciada com números relativos à XX Bienal da Música Brasileira Contemporânea, em sua edição de 2013, a ser realizada no Rio de Janeiro. Do corpo de 67 jurados, compositores que atuaram no processo seletivo de compositores para a Bienal, figuram apenas cinco nomes de mulheres (Jocy de Oliveira, Maria Helena Rosa Fernandes, Marisa Rezende, Roseane Yampolschi e Teresa Fagundes). Nenhum nome de mulher figurou entre os nomes dos sete regentes do corpo de jurados que também votaram. Dentre os quarenta compositores selecionados, apenas quatro nomes de mulheres aparecem (Marisa Rezende, Vânia Dantas Leite, Jocy de Oliveira e Denise Garcia). Observa-se, assim, mais uma vez, que, silenciosamente,

concepções e práticas do passado deixam seus vestígios na atualidade, o que indica, também, a importância de revisitarmos nossa própria história.

Considerações finais

Apesar da presença crescente da mulher no mundo da música na atualidade, inclusive no da composição musical, há necessidade de se recuperar a memória da atuação feminina em períodos anteriores, trazendo-a para o presente, em busca de melhor compreender nossa própria história (não só a história das mulheres musicistas, mas também a história da música no Brasil, da qual ela faz parte).

Percebe-se, com facilidade, o crescimento do número de mulheres compositoras no Brasil, ao longo dos dois últimos séculos. Percebe-se, também, que a atuação das mulheres tornou-se recentemente mais aceita e visível no ambiente profissional da música, projetando essas mulheres, muitas vezes, para fora do país, não só como professoras, mas também como compositoras, como regentes e intérpretes.

Resíduos do passado, contudo, ainda se fazem presentes, pois, como reiterado ao longo deste artigo, as concepções e significados de tempos passados persistem residualmente em tempos posteriores. Assim, as visões restritivas à atuação e à capacidade da mulher, muitas vezes incorporadas por elas mesmas, não estão totalmente perdidas no passado, mas também não estão presentes na atualidade com a mesma força de tempos pretéritos.

Recuperar essa história, portanto, é importante para que nos aproximemos da origem de muitos preconceitos e limitações, revisando-os, quando necessário. Concordamos com as palavras de Gironés (2009, p. 11, tradução nossa), quando observa que "o olhar para o passado não é um gesto nostálgico ou compensatório, mas necessário para a construção da possibilidade da mulher como criadora musical em nosso imaginário"[4].

As informações e interpretações apresentadas neste artigo, ainda que não sejam exaustivas, pretendem contribuir nesse sentido, mesmo reconhecendo que as pesquisas recentes das autoras sobre o tema abordado ainda estão em andamento e que carecem de ampliação e de aprofundamento.

---

[4] "la mirada hacia el pasado no es un gesto nostálgico o compensatorio, sino necesario para la construcción de la posibilidad de la mujer como creadora musical en nuestro imaginario." (GIRONÉS, 2009, p.11)

REFERENCIAS

ALMEIDA, Angela Mendes de. *Mães, Esposas, concubinas e prostitutas*. Seropédica, RJ: EDUR, 1996.

ALMEIDA, Jane Soares de. Vestígios para a reinterpretação do magistério feminino em Portugal e no Brasil a partir do século XIX. In: SAVIANI, Dermeval; ALMEIDA, Jane Soares de; SOUZA, Rosa Fátima; VALDEMARIN, Vera Teresa (Orgs.). O *legado educacional do século XIX*. Campinas: Autores Associados, 2006.

ALMEIDA, Maria Luíza Lage. *Um presente para a imperatriz:* o álbum de Maria Cândida de Sepúlveda e Silva. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1998.

BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres compositoras*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.

BARROS, Guilherme Antônio Sauerbroum de. O *pianista brasileiro:* do mito do virtuose à realidade do intérprete. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

BURKE, Peter (Org.). *História e teoria social*. São Paulo: UNESP, 2002.

______. O *que é história cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARVALHO, Flávio. C*anções de Dinorá de Carvalho:* uma análise interpretativa. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2001.

CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa (223-240). In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. Campinas - São Paulo: Contexto, 2000. p. 223-240.

DINIZ, Edinha. C*hiquinha Gonzaga:* uma história de vida. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1991.

DEL PRIORE, Mary (Org.). *Ao sul do corpo:* condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

______. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007.

______. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2006.

Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2a. Edição. São Paulo: Arte Editora, 1998.

FREIRE, Vanda Bellard. A história da música em questão: uma reflexão metodológica. *Fundamentos da educação musical*. Porto Alegre, v. 2, p.113-135, jun.1994.

______. A produção de mágicas de Chiquinha Gonzaga. Rio de Janeiro e Lisboa. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2009. *Anais*... Curitiba: ANPPOM, 2009, p. 299-301.

______. Óperas em português: ideologias e contradições em cena. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ: ATUALIDADE DA ÓPERA. *Anais*... Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012, p. 303-315.

FREIRE, Vanda L. Bellard; PORTELA, Ângela Celis. Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, v. 5, n. 2, 61-78, 2010.

FREIRE, Vanda L. Bellard; ZECCA, Rayana Du Val; PENELLO, Paula Ribas. Educação musical da mulher no segundo reinado. In: II SIMPÓSIO DE MUSICOLOGIA DA UFG e IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRIA DA UFRJ, 2012. *Anais*... Pirenópois: Universidade Federal de Goiás, 2012, p. 110-116.

FRYDMAN, Cláudio. *Música em revista:* Rio de Janeiro, 1900-1920. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical:* uma contribuição para a revisão da estética musical. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

JINZENJI, Mônica Yumi. *Cultura impressa e educação da mulher no século XIX*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

LEITE, Luiza Barreto. *A mulher no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Espetáculo, 1965.

MAURO, Frederic. *O Brasil no tempo de D. Pedro II:* 1831-1889. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1991.

PORTELA, Angela Celis Henriques. *Mulheres pianistas e compositoras nos salões aristocráticos do Rio de Janeiro de 1870 a 1910*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

QUINTANEIRO, Tânia. *Retratos de mulher:* a brasileira vista por viageiros ingleses e norte-americanos durante o século XIX. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

RAMOS, Pilar. Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista Musical Chilena*, n. 213, 7-25, 2010.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

STARCK, Andréa Carvalho. *Augusta Candiani:* história e memória de uma cantora-atriz no Brasil (1844-1880). Dissertação (Mestrado em Teatro e Cultura - História e historiografia do Teatro Brasileiro) – UNIRIO, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2004.

VENEZIANO, Neyde. *As grandes vedetes do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de SP, 2010.

GIRONÉS, Mercedes Zavala. Estrategias del olvido: apuntes sobre algunas paradojas de la musicología feminista. *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, n. 4, 2009. Disponível em: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/export/sites/default/publicaciones/pdfs/estrategias-olvido.pdf.> Acesso em: 20 dez. 2010.

As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da *Belle Époque*: práticas e representações[1]

MÓNICA VERMES

O panorama de referência deste trabalho é a cena musical da cidade do Rio de Janeiro no período da *Belle Époque*. Cena musical é entendida aqui de forma abrangente, compreendendo as atividades relacionadas com a criação, execução e recepção da música, seja esta feita de forma profissional, semiprofissional ou amadora; os vários espaços e instituições nos quais essas atividades são desenvolvidas ou aos quais essas atividades estão vinculadas; as pessoas nelas envolvidas; os gêneros musicais praticados, desprezando as delimitações por categorias como popular ou erudita; as formações musicais (vocais e instrumentais) empregadas; as condições materiais das atividades musicais; e suas representações[2]. O corte cronológico aqui escolhido – 1890 a 1920 – foi estabelecido a partir da superposição de alguns marcos: como pontos iniciais a Proclamação da República (1889) e a criação do Instituto Nacional de Música (1890); como marcos finais a morte do compositor Alberto Nepomuceno (1920) e

---

[1] Versões preliminares deste trabalho foram apresentadas no 7º Encontro Internacional de Música e Mídia – MusiMid – Centro de Estudos em Música e Mídia, ECA/USP (São Paulo, 2011) e no 6º Colóquio Internacional de Musicologia da Casa de Las Américas (La Habana, 2012).

[2] Como aponta Keith Negus (1996, p. 22), "cena musical" já era uma expressão corrente no meio da música popular quando de sua proposição como conceito por Will Straw, no artigo "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music". Segundo Straw, a cena musical seria "um espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e interinfluências." (STRAW, 1991, p. 373). [Tradução tomada de Napolitano (2002, p. 30-31)]. O uso que fazemos de "cena musical" aqui, no entanto, é mais amplo e elástico que o proposto por Straw, que o emprega no âmbito da música popular mediatizada (especialmente *rock* e *dance music*) da segunda metade do século XX.

Outros conceitos aparentados cujo uso foi considerado, mas descartado em função de sua especificidade, são "vida musical" de Adorno (2009), fortemente centrado nas instituições, e "mundos artísticos" de Howard S. Becker (2008), fortemente centrado nas pessoas, ainda que em redes.

a eclosão da carreira de Heitor Villa-Lobos (1915-1922)[3], marcando uma transição geracional no âmbito da música erudita; fica assim aproximadamente delimitado o período tipicamente entendido como *Belle Époque* no Rio de Janeiro[4]. Ainda que estes marcos ajudem a delinear uma unidade, há inegavelmente uma considerável (e inevitável) arbitrariedade na escolha dessas datas.

A amplitude e variedade desse panorama poderia sugerir um propósito totalizante, mas entende-se aqui que a complexidade da cena musical carioca da *Belle Époque* demanda recortes precisos e conscienciosos. Tradicionalmente as análises do período têm se pautado a partir de dicotomias, como música erudita vs. música popular, música profissional vs. música amadora, música pública vs. música doméstica. No intuito de romper com essas dualidades, parece-me importante recuperar essa visão da teia complexa e estabelecer recortes que superem tais dicotomias, a partir da observação das práticas musicais e da crítica às fontes. O foco deste trabalho, as atividades musicais relacionadas com as mulheres e suas representações na historiografia, é amostra da necessidade de reavaliação permanente dessas clivagens tradicionais[5].

A atividade musical que tinha lugar na cidade do Rio de Janeiro da *Belle Époque* era intensa e variada. Vários eram os espaços em que ocorria, os gêneros musicais praticados e as formações musicais empregadas. A questão inicial que moveu este trabalho foi procurar entender de que forma as mulheres participaram dessa efervescência

---

[3] A partir de 1915 apresenta suas obras em concertos e em 1922 participa da Semana de Arte Moderna em São Paulo.

[4] Fontes diferentes indicam marcos cronológicos diferentes para a *Belle Époque*. Ary Vasconcelos (1977, p. 13) situa a *Belle Époque* carioca entre 1870 e 1919: "Entre 1870 e 1919, a música popular brasileira atravessou uma de suas fases mais encantadoras. Um período que, de certa maneira, corresponde ao da *belle époque* francesa (1880-1914), somente que mais dilatado, pois, iniciando-se com o término da Guerra do Paraguai, só irá interromper-se em 1919, quando as múltiplas consequências da Primeira Guerra Mundial começaram a se fazer sentir mais intensamente entre nós." Jeffrey Needell situa a *Belle Époque* entre 1889 e 1914, segundo ele período de maior florescimento da elite carioca (1993, p. 11). O que é central a todas as definições de *Belle Époque* é a ideia de otimismo, de transformação, de aceleração do progresso (material, tecnológico), entendido em geral como aproximação do que se via como modelos europeus (de urbanização, moda, modos, consumo – inclusive de consumo cultural).

[5] Sobre "rede (ou teia) de cultura", seus vínculos com o trabalho de Clifford Geertz e suas possibilidades e desdobramentos no âmbito da musicologia, ver "The Web of Culture: a context for musicology" de Gary Tomlinson (1984).

musical, sem fazer distinção entre atividades musicais profissionais e amadoras[6].

Para obter um levantamento preliminar da atividade musical feminina no Rio da virada do século foi feita uma análise de parte da historiografia da música brasileira erudita. A partir da observação da presença/ausência de registro de atividades femininas nessas obras, algumas questões começaram a se delinear, a mais importante delas diz respeito ao que seja uma atividade musical relevante. A ausência quase total do registro de atividades de mulheres em certas obras não se dá devido a uma ausência de atividades femininas, como fica comprovado na comparação entre fontes diferentes, mas por estas serem consideradas irrelevantes. Outras questões se desdobram a partir daí são a) como fazer um levantamento mais abrangente dessa atividade musical feminina? e b) como construir uma narrativa histórica que faça jus a esses diversos planos superpostos?

O segmento da historiografia da música brasileira aqui analisado são os manuais de história da música produzidos no Brasil ao longo do século XX. Ao trabalhar com esses manuais procuramos identificar que conceitos e categorias de classificação das atividades musicais transparecem de suas representações do meio musical. A pergunta que serve de motor para essa análise é: ao falar na música, fala-se de quê? De obras? De pessoas? De práticas? De aspirações mais ou menos concretas?

No intuito de distribuir essas categorias ao longo de um eixo comum, pensou-se em um modelo bastante grosseiro com dois extremos: de um lado o fazer musical como uma prática de sociabilidade e, do outro, a atividade musical constituída em torno de obras autônomas (sua composição, sua execução, sua permanência e legado às gerações posteriores como eixo da vida musical).

Essas análises foram movidas pela curiosidade quanto às categorias com que se pensou o fazer musical ao longo do século XX, considerando que os manuais de história da música têm desempenhado vários papéis. Entre eles o registro de uma forma de percepção da atividade musical (do presente e de um passado menos ou mais distante) e como manuais empregados na formação de músicos e de informação de interessados em geral, projetando (explicitamente ou não, intencionalmente ou não) critérios e valores para pensar a música e as várias atividades a ela relacionadas, constituindo um cânone pedagógico (WEBER, 2001). Como contraste, procedeu-se a uma contraposição, ainda que de forma incipiente,

---

[6] Essa distinção não é simples, mesmo desconsiderando-se questões de gênero, num meio cultural no qual as instituições que permitiriam a profissionalização ainda estavam se consolidando.

das representações encontradas nos manuais àquelas encontradas em outras fontes.

A construção desta reflexão se beneficia do diálogo com várias disciplinas e perspectivas teóricas, particularmente a história dos conceitos e/ou das representações (KOSELLECK, 2004) e a discussão de questões de gênero na musicologia (BORN; HESMONDHALGH, 2000. CUSICK, 2001. LÓPEZ, 2003. SOLIE, 1993).

Apesar de os manuais de história da música tratarem de cortes cronológicos mais amplos, a análise se concentrou no período entre 1890 e 1920. A partir de uma observação sobre o registro da cena musical carioca em termos mais gerais, verificamos de que forma aparece documentada e representada a atividade musical realizada por mulheres.

Os manuais aqui analisados são:

- *A Música no Brasil* de Guilherme de Mello (1908);

- *Storia della Musica nel Brasile* de Vincenzo Cernicchiaro (1926);

- *História da Música Brasileira* de Renato Almeida (1926 e 1942);

- 150 *Anos de Música no Brasil* de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956);

- *História da Música Brasileira* de Bruno Kiefer (1977);

- *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz (1980, última edição de 2009)[7].

Esses manuais têm vários pontos em comum entre si. A maioria deles (Mello, Almeida, Azevedo e Mariz) tem como eixo a ideia da constituição, ou da conquista gradual, de uma identidade musical nacional brasileira. Nesses livros, essa trajetória determina sua estrutura e, evidentemente, a escolha dos elementos que ali serão registrados. Para além dessa perspectiva partilhada pela maioria, há uma rede de referências que

[7] Não foram aqui incluídas as análises de outras obras, como o C*ompêndio de História da Música Brasileira* (1948) de Renato Almeida, o C*ompêndio de História da Música* (1929) e a *Pequena História da Música* (1942) de Mario de Andrade, a *História da Música* (1940) de Ulisses Paranhos, a *História da Música Brasileira* (1948) de Francisco Acquarone e *A Música no Brasil* (1953) de Eurico Nogueira França pois o tratamento dado às atividades musicais femininas nessas obras repete aquele que se encontra nas demais. A seleção teve como foco a inclusão de obras produzidas em vários momentos ao longo do século XX.

vincula as obras umas às outras. Mello (1908), o primeiro, baseia a seção dedicada ao período republicano (neste caso, de 1889 a 1907) em material publicado na imprensa, tomado de fontes diversas e que ocasionalmente apresentam perspectivas estéticas opostas (defesa da música moderna alemã, Wagner e Liszt, ou defesa da ópera italiana, num sistema de valores em que as duas aparecem polarizadas). A partir daí, podemos observar essa rede de citações e, em alguns casos, de reproduções quase literais de conteúdo:

- Cernicchiaro (1926) cita Mello;
- Almeida (1926 e 1942) cita Mello e Cernicchiaro;
- Luiz Heitor (1956) cita Mello, Cernicchiaro e Almeida;
- Kiefer (1977) cita Mello, Cernicchiaro, Almeida e Luiz Heitor e
- Mariz (1980 a 2009) cita todos os anteriores.

Importa observar que esse encadeamento estende-se também para outras fontes que servem de referência aos autores. Eles (ainda que seja importante diferenciar Cernicchiaro e Kiefer) dialogam com um mesmo acervo intelectual, mas que não será discutido aqui.

A Música no Brasil, de Guilherme de Mello, é conhecido como primeiro livro de história da música brasileira. Foi escrito e publicado na Bahia em 1908. Divide-se em cinco grandes capítulos ordenados a partir da cronologia, o primeiro trata da influência indígena e da influência jesuíta; o segundo, da influência portuguesa, africana e espanhola; e os demais são delimitados por eventos políticos: "A influência bragantina", "Período de degradação" (que trata do período imperial) e "Influência republicana". O fio condutor do livro é a conquista de uma identidade musical nacional, ponto final dessa trajetória: "Com a proclamação da República, a arte nacional reivindica todo o seu passado de glória e inicia uma nova época que bem poderíamos denominar – Período de nativismo." (MELLO, 1908, p. 282). Seu nacionalismo não deve, no entanto, ser confundido com o de autores posteriores. Para Almeida, Luiz Heitor e Mariz será de determinante importância a perspectiva teórica de Mário de Andrade (1893-1945). Como mencionamos antes, o capítulo dedicado à música no período republicano se constitui de reproduções de publicações de outros autores (tomadas, em sua maioria, de jornais). Essa parte está organizada em uma sucessão de biografias de compositores, referência a alguns intérpretes e instituições (conservatórios, sociedades musicais, periódicos). Curiosamente, Mello encerra este capítulo (e o livro) com uma biografia

de Carlos Gomes (1836-1896). Quanto ao registro das atividades musicais femininas, Mello cita apenas algumas pianistas, cantoras e professoras.

Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928), italiano de nascimento, mas radicado no Rio de Janeiro desde a infância, participou intensamente da vida musical carioca, principalmente como violinista, regente e professor de música, estando envolvido em algumas das mais significativas iniciativas musicais que tiveram lugar no Rio. Em 1926 publicou em Milão sua *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* [História da Música no Brasil: dos tempos coloniais até nossos dias]. Obra alentada (617 páginas) e ambiciosa, que procura registrar as atividades musicais, não só do Rio de Janeiro, mas do Brasil desde 1549 até as vésperas de sua publicação. Organizada numa superposição de cortes cronológicos com especialidades musicais (pianistas, compositores de lírica italiana, opereta, crítica e críticos etc.), a obra de Cernicchiaro é uma fonte preciosa de informações principalmente sobre a atividade musical de sua época – apesar da grande quantidade de imprecisões fatuais que ali se encontram –, inventariando nomes, instituições e passagens que não se encontram em nenhuma outra fonte. A *Storia* de Vincenzo Cernicchiaro enumera, em capítulos divididos por especialidades musicais e cortes cronológicos, uma grande quantidade de mulheres envolvidas com atividades musicais.

Em certas especialidades, como é o caso do canto e do piano, há um significativo adensamento. Ele compila em abundância nomes de cantoras estrangeiras que passaram pelo Rio e dá especial destaque às cantoras brasileiras, como é o caso de Matilde Canizares e Clotilde Maragliano, que fez uma brilhante carreira na Europa, encerrada quando, depois de passar longa temporada no Rio, "torna-se esposa afetuosa de um homem digno dela"[8] (CERNICCHIARO, 1926, p. 264, 266). Salvo alguns casos que recebem destaque especial, os nomes aparecem em longas listas, acompanhados ocasionalmente da classificação das vozes e de alguns adjetivos, às vezes dirigidos à voz, às vezes dirigidos à dona da voz.

Entre as pianistas, sem contar com Antonieta Rudge e Guiomar Novaes que desenvolveram suas carreiras em São Paulo, há uma lista enorme, apresentadas como profissionais, nascidas no Rio de Janeiro ou nascidas em outros estados e radicadas no Rio[9]. Destas uma ou outra

[8] Esta e as demais traduções da *Storia* de Cernicchiaro são nossas.

[9] À guisa de ilustração, reproduzimos aqui o nome das pianistas enumeradas por Cernicchiaro: Magdalena Tagliaferro, Antonieta Serva, Izabel Azevedo, Rita Ulhôa, Ivonne de Geslin, Orizia Pimentel, Alcina Navarro de Andrade, Dulce Guimarães, Julieta Medeiros, Olinta de Freitas, Edith Victorio da Costa, Heloísa Seabra, Eudóxia C. Saraiva, Stella Muniz Freire, Iza Giroud, Gabriela Figueiredo, Rita de Cássia Oliveira, Guiomar Cotegipe da Cruz, Ofélia Isaacson, Edith Massière Thibaud, Lisette Marques de Oliveira, Angelina Trajano, Almerinda de Freitas

merece uma observação complementar, por exemplo, Fanny Guimarães é lembrada por sua carreira brilhante e por ter morrido muito cedo, aos 23 anos, Julieta Alegria se destacava, "não pode ser confundida com as pianistas medíocres de sua época" e Maria Virgínia Leão Velloso (ou Nininha Velloso Guerra) era criticada pela sua preferência por compositores "anárquicos" como Debussy e também se dedicava à composição (CERNICCHIARO, 1926, p. 431, 434, 437).

Muitas delas aperfeiçoaram seus estudos musicais na Europa e posteriormente se dedicaram à docência. Em muitos casos, só aparece o nome, de algumas um brevíssimo perfil biográfico. Não é possível saber com certeza a frequência com que essas pianistas se apresentavam, é possível que algumas delas tenham se produzido em público apenas uma vez.

Cernicchiaro enumera também as mulheres que se dedicavam a outros instrumentos: órgão, violino, flauta, violoncelo e canto. Algumas dessas mulheres são identificadas como compositoras, mas, salvo a indicação ocasional do nome de alguma obra, não há grande menção a essas atividades. É o caso de Marieta Howat, cantora "favorita dos salões aristocráticos" e compositora de uma "graciosa *Ave Maria*..." (CERNICCHIARO, 1926, p. 535)[10].

Há duas violinistas cuja trajetória ilustra o que seria um destino comum a muitas mulheres musicistas: Carmita Campos, "a violinista mais glorificada pelo público e pela crítica de seu tempo" [...], "a gentil jovem, logo roubada da arte para se dedicar aos cuidados domésticos" e Noêmia de Oliveira, "também este talento emergente, poucos anos depois de seu triunfo, tomou marido, e, toda dedicada aos cuidados domésticos e ao afeto do consorte, retirou-se da arte" (CERNICCHIARO, 1926, p. 479-480).

Ramalho, Nádia Soledade, Fanny Guimarães, Maria Amália de Rezende Martins, Vitalina Brasil, Gilda de Carvalho, Lúcia Branca da Silva, Antonieta Veiga de Assis Pacheco, Maria de Falco, Maria Abalo Monteiro, Christina Moller, Zilda Chiabotto, Helena Bastos, Alice Coggin, Maria Siqueira, Eugênia Soares de Mello, Sílvia Figueiredo, as irmãs Suzana e Helena Figueiredo, Julieta Alegria, Maria Lina Jacobina, Celina Roxo, Kitta de Bellido-Gusmão, Tilda Aschoff, Dyla Torres Josetti, Elza Canéa, Zélia Autran, Maria Luísa Teixeira Campos, Elisa Accioli de Brito, Irene Nogueira da Gama, Judith Morrison, Maria do Carmo, Maria Virgínia Leão Velloso (ou Nininha Velloso Guerra), Maria Antônia, Branca Bilhar, Dila Tavares Josetti, Ilsa Woebeke, Nadir Soledade, Dulce Saules, Maria de Lourdes Torres, Valina e Inocência Rocha, Hilda Teixeira da Rocha, Edith Lorena, Lisette Marques de Oliveira, Marieta Saules, Maria de Santos Mello, Gilda de Carvalho, Alice Alves da Silva, Maria Antoinette Aussenac (CERNICCHIARO, 1926, p. 429-439).

[10] Ainda assim, Cernicchiaro é o único autor que chega a registrar seis mulheres compositoras.

Uma área na qual as mulheres tiveram também numerosa atuação foi no ensino da música, em escolas oficiais, como o Instituto Nacional de Música, em escolas privadas ou em aulas particulares. É digna de nota a Escola de Música Figueiredo-Roxo, fundada em 1914 pelas irmãs Suzana, Helena e Sílvia de Figueiredo e Celina Roxo, todas pianistas (CERNICCHIARO, 1926, p. 600).

Cernicchiaro procura catalogar tudo aquilo de que tem conhecimento, registrando até mesmo eventos prosaicos e dando um mesmo peso a figuras que parecem ter tido destaque muito diferente no meio musical (uma pianista profissional e a moça que deu um único recital).

A *História da Música Brasileira*, de Renato de Almeida foi publicada em duas edições, uma de 1926 e a outra de 1942, mas trata-se praticamente de duas obras diferentes e de fôlego muito diferente, a primeira tem 239 páginas, a segunda, 529. O próprio autor reconhece esse fato, no prefácio à segunda edição: "Este livro, que aparece como a segunda edição da minha *História da Música Brasileira*, publicada em 1926, é, na realidade, um livro novo" (ALMEIDA, 1942, p. XI). A primeira edição está dividida em seis capítulos, o primeiro deles dedicado à música popular que, para Almeida, compreende tanto as músicas tradicionais de índios, portugueses e negros quanto manifestações urbanas como a modinha e as canções de carnaval. Os demais capítulos correspondem a cortes cronológicos com o fio condutor da construção de uma música de caráter nacional. A segunda edição segue a mesma organização que a primeira, mas o capítulo dedicado à música popular é expandido consideravelmente e converte-se numa primeira parte, "A Música Popular Brasileira", acompanhada de uma "História da Música Brasileira", na segunda parte. A perspectiva do nacionalismo crescente é o fio condutor, como na primeira edição. Renato Almeida menciona algumas pianistas e cantoras e destaca Chiquinha Gonzaga como compositora.

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo descreve em *150 Anos de Música no Brasil* (1956) a construção de um meio musical bem-sucedido: compositores e intérpretes (principalmente compositores) de primeiro e segundo escalão, em uma narrativa sem sobras (dentro desses critérios).

A figura central da história da música brasileira de Luiz Heitor é o compositor. As únicas mulheres que são incluídas nessa função são Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Joanídia Sodré (1903-1975), compositora e regente, "segundo aluno de Francisco Braga a conquistar o Prêmio de Viagem, em 1927" (AZEVEDO, 1956, p. 198).

Chiquinha Gonzaga aparece ali ao lado de Ernesto Nazareth, como "os dois principais representantes das danças e canções urbanas, no

Brasil, nesse período de afirmação nacional de que vai sair o maxixe [...]", e ganha destaque não só pela sua produção musical, mas pela sua atitude de afronta aos padrões comportamentais da época (AZEVEDO, 1956, p. 148, 150-151).

Além dessas duas compositoras[11], Luiz Heitor enumera as professoras de música do Instituto Nacional de Música e algumas cantoras notáveis e, ao reconhecer o fenômeno de grande fascínio que o piano exerceu sobre os "brasileiros, ou melhor, brasileiras" (AZEVEDO, 1956, p. 217) reconhece, ainda que indiretamente, que havia uma grande quantidade de mulheres que se dedicava a esse instrumento.

Já Bruno Kiefer em sua *História da Música Brasileira* (1977) opta, explicitamente, por uma abordagem que omite a música "popular e semierudita", o que explica a ausência de uma discussão mesmo da musicista mais conhecida do período, Chiquinha Gonzaga, salvo por uma citação de Batista Siqueira na seção dedicada à biografia de Ernesto Nazareth (KIEFER, 1977, p. 66, 78, 124).

Finalmente, temos a *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz, primeira edição de 1980 e última edição de 2009. Ainda que tenha sido revisada e ampliada ao longo de sua vida editorial, a obra de Mariz segue desde sua primeira edição uma mesma estrutura: capítulos com cortes cronológicos nos quais encontramos a biografia e discussão da obra de compositores de cada um desses períodos. Assim, em "A música no tempo da colônia" temos Emerico Lobo de Mesquita e em "A música no tempo do Império" temos Francisco Manoel da Silva. O eixo da narrativa de Mariz é a constituição de uma música de caráter nacional brasileiro, que encontra seu marco no final do século XIX, com "compositores de formação europeia" e "precursores do nacionalismo musical".

Salvo uma ou outra intérprete ou professora, as mulheres de nosso recorte cronológico estão ausentes do livro de Vasco Mariz.

Ainda que haja diferenças entre as obras (e Cernicchiaro precisa ser tratado como um caso à parte), há valores que servem de elementos norteadores para a construção da narrativa e para a seleção do que entra ou não na obra. Uma divisão entre música erudita ou música séria e música popular é um deles, mas não encontramos nestas obras – que se voltam mais especificamente para a música erudita – um delineamento claro ou uniforme do que seria essa música popular. Além disso, a força e a profunda integração desse repertório popular (pensando aqui em tudo

[11] Luiz Heitor cita também Cleofe Person de Mattos (1913-2002) entre as alunas de Francisco Braga, mas o seu período de atividades já não se encaixa dentro de nosso corte cronológico.

aquilo que não seja música “de escola”) na vida musical do Rio de Janeiro acabam fazendo com que alguns autores, contrariando as diretrizes que eles mesmos impuseram às suas obras, o incluam. Estabelece-se uma hierarquia de ocupações, na qual o compositor está no ápice, seguido de regentes e instrumentistas solistas e da massa sem nome dos músicos de banda e orquestra. A diferenciação entre profissionais e amadores é outro aspecto importante e o que separa uns de outros está fortemente ligado à formação musical acadêmica ou não. Esses critérios colocam no centro a obra musical escrita e as práticas musicais que levitam em torno dela.

Mas há algo interessante a observar em Luiz Heitor: a grande importância que ele parece dar para as esposas dos compositores, destacando sua cultura, formação, capacidade de criar um ambiente receptivo para reuniões domésticas e competência musical.

Ao falar de Leopoldo Miguez, Luiz Heitor destaca: “O consórcio com D. Alice Dantas, filha do seu chefe comercial, senhora de grande beleza e raras virtudes, excelente pianista e herdeira dos sólidos bens de fortuna que o pai amealhara, foi um acontecimento decisivo para a carreira artística de Leopoldo Miguez.” (AZEVEDO, 1956, p. 108)

Sobre Henrique Oswald: “Ligado pelo casamento a uma família de intelectuais, pois desposara em 1881 Laudomia Gasperini, filha de um professor de liceu, antigo bibliotecário do Conservatório de Nápoles, sente-se ainda mais radicado à Itália, onde nasceram seus quatro filhos. [...] Sua esposa era uma jovem cultíssima e de uma grande firmeza de espírito. Colaboradora do pai, nas lides do ensino [...]” (AZEVEDO, 1956, p. 123).

Sobre Alberto Nepomuceno “Mas na antiga Cristiânia, capital da Noruega, onde vai convalescer, Nepomuceno encontra a pianista Walborg Bang, discípula de Grieg e de Leschetizky, que se torna sua esposa.” (AZEVEDO, 1956, p. 168-69).

No caso de Glauco Velásquez, à falta de uma esposa, encontramos o papel importante da mãe: “Os responsáveis pela sua educação desejavam vê-lo trilhando uma carreira mais prática do que as artes. Mas a mãe interveio, e obteve que a vontade do menino fosse respeitada. Era uma senhora admirável, de grande inteligência e grande coração...” (AZEVEDO, 1956, p. 237).

As habilidades ou qualidades destacadas faziam parte dos requisitos de uma senhora da elite, que incluíam o domínio do francês, do piano, do canto e da dança. Ao analisar a estrutura ideológica das duas principais instituições de ensino da elite carioca da *Belle Époque*, o Colégio Pedro II e o Colégio Sion, Needell (1993, p. 85) caracteriza o papel feminino como de “instrumento de civilização do mundo íntimo da elite”, para o qual as mulheres seriam preparadas pelo Sion.

Esses talentos seriam praticados especialmente dentro do círculo doméstico, na intimidade da família ou na recepção de convidados. Sobre as queixas frequentemente registradas nos periódicos da época pela pobreza da vida noturna carioca, Needell argumenta que "as pessoas de posses evidentemente saíam de casa, mas não com assiduidade suficiente para sustentar mais do que algumas poucas instituições", isso porque existia "uma vigorosa tradição de entretenimentos domésticos" (NEEDELL, 1993, p. 87), entretenimentos esses nos quais a música tinha um papel central. O "ordinário" desses salões, compreendia "música de câmara, seleções operísticas ou declamação de poesia (normalmente executadas por um músico protegido pelo dono da casa, por mulheres da família anfitriã ou por algum convidado), ou ainda representação de um trecho de peça de teatro ligeira, [...] danças, jogos de cartas e conversas requintadas ajudavam a compor o ambiente." (NEEDELL, 1993, p. 130-31).

Algumas mulheres tiveram grande destaque nos salões, é o caso de Bebê Lima e Castro (batizada Violeta Lima e Castro). Ela participava de vários salões elegantes, entre eles o de Rui Barbosa, e de eventos mais especificamente musicais, no Teatro Lírico e na Exposição Nacional de 1908[12].

A formação musical dessas jovens se dava através de tutores privados, de aulas em alguma das várias escolas de música que apareceram no Rio de Janeiro dessa época[13] ou no Instituto Nacional de Música. O Instituto tinha como objetivo, de acordo com o regulamento aprovado através do Decreto No. 1.197 de 31 de dezembro de 1892,

> formar instrumentistas, cantores e professores de música, ministrando-lhes, além de uma instrução geral artística, os meios práticos de se habilitarem à composição, e a desenvolver o bom gosto musical, organizando grandes concertos onde sejam executadas as melhores composições antigas e modernas com o concurso dos alunos por ele educados. (AZEVEDO, 1956, p. 115)

Aparentemente esses objetivos não estavam sendo atingidos quando, em 1897, o diretor Leopoldo Miguez publica um relatório sobre os conservatórios de música europeus que elaborara a partir de observações

---

[12] Bebê Lima e Castro também é citada com destaque por Cernicchiaro entre as cantoras.

[13] O Ginásio de Música de Frederico Mallio, O Conservatório Livre de Música de Cavallier Derbelly, a Nova Escola de Música de José Lima Coutinho, a Escola de Música Figueiredo-Roxo, por exemplo.

feitas nessas instituições *in loco*, comparando-as com o Instituto do Rio de Janeiro (MIGUEZ, 1897). Após comentários a respeito de cada conservatório visitado, Miguez encerra o relatório com uma série de sugestões para melhorar o Instituto e apresenta um quadro sinóptico com dados a respeito das várias instituições analisadas, incluindo o Instituto Nacional de Música (uma versão sintética desse quadro pode ser consultada na Tab. 1). Nas conclusões, aponta entre os problemas:

> A desproporção entre o número de alunos e alunas que frequentam o Instituto é lamentável. Enquanto o Governo ou a Intendência, não criar o teatro nacional e subvencionar o teatro lírico, convencido, pelos exemplos de outras grandes capitais, de que todo o sacrifício que fizer, será largamente compensado com as vantagens indiretas que lhe provirão dos efeitos dessa medida; enquanto não se resolver a garantir, por esta forma, o futuro do artista-músico, a carreira do cantor e de instrumentista de orquestra não será tão animadora que faça afluir à matrícula alunos homens bastantes. (MIGUEZ, 1897, p. 31-32)

Analisando a tabela, percebemos a escala da desproporção: de um total de 401 matrículas (em 1895), 347 eram mulheres e 54 eram homens. No curso de piano, de um total de 80 alunos, 76 eram mulheres[14].

Após a apresentação do relatório, tanto na administração Miguez quanto em administrações seguintes foram tomadas iniciativas para mudar essa proporção, mas a estatística do Instituto Nacional de Música de 1920 comentada por Cernicchiaro mostra que esse desequilíbrio continuava. Segundo ele havia 900 mulheres para 20 homens e a grande maioria se concentrava nas aulas de piano[15]. Para Cernicchiaro a falta de homens dedicados ao estudo de música no Instituto devia-se “à falta de tempo e de meios” (CERNICCHIARO, 1926, p. 595). As aulas noturnas, um dos recursos propostos por Miguez para ampliar o acesso de homens ao Instituto, tinham resultados satisfatórios, segundo Cernicchiaro, mas tiveram curta duração[16].

---

[14] Tratei do relatório de Miguez no artigo “Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus” (VERMES, 2004).

[15] Cernicchiaro é conhecido pela sua imprecisão, esses números devem ser considerados como exemplos das proporções envolvidas, não como valores absolutos.

[16] Sobre os cursos noturnos, ver “Alberto Nepomuceno: música, educação e trabalho” (PEREIRA, 2002).

Paris	Bruxelas	Praga	Viena	Munique	Berlim	Colônia	Leipzig	Dresde	**Cidades**	
73	46	34	59	38	44	37	35	101	Catedráticos	**Professores**
7	37	--	--	--	--	--	--	--	Monitores	
336	436	--	348	153	180	153	--	413	Homens	**Alunos**
259	329	--	485	139	127	260	--	540	Mulheres	
595	765	373	833	292	307	413	500	953	Total	
--	1.705	--	1.852	1.168	--	1.647	--	2.308	**Matrículas**	
--	(1) 33	--	163	26	24	102	--	241	Homens	**Curso de Piano**
--	42	--	410	68	41	205	--	433	Mulheres	
--	75	112	573	94	65	307	--	674	Total	
--	(1)	--	122	51	53	51	--	118	Homens	**Curso de Violino**
--	--	--	5	5	23	22	--	26	Mulheres	
--	75	85	127	56	76	73	--	144	Total	
8,15	16,63	11	14,12	7,69	7	11,16	15	9,44	**Média de Alunos para 1 Professor**	

Rio de Janeiro	Turim	Gênova	Bolonha	Dito (3)	Milão (2)	Florença	Nápoles	Roma
21	11	17	20	26	33	27	38	31
8	--	--	--	1	29	--	--	--
54	--	--	--	--	--	--	--	--
347	--	--	--	--	--	--	--	--
401	110	150	200	179	?	250	204	161
544	--	--	--	--		--	--	352
4	--	--	--	7		--	--	--
76	--	--	--	9		--	--	--
80	--	--	--	16		--	--	54
10	--	--	--	19		--	--	--
22	--	--	--	6		--	--	--
32	--	--	--	25		--	--	--
19	10	8,83	10	6,89		9,26	5,37	4,24

(1) Não incluindo os ouvintes e os autorizados.
(2) Totalidade das classes.
(3) Cursos principais.

Tab. 1: Quadro comparativo parcial das estatísticas de 16 Conservatórios de Música da Europa e do Instituto Nacional de Música do Rio (MIGUEZ, 1897, anexo).

Uma única mulher ligada à música no Rio de Janeiro é citada em todas as fontes consultadas, Chiquinha Gonzaga. Ela é mais fortemente associada a gêneros da música popular e do teatro musical, pouco contemplados na literatura aqui analisada, mas, ampliando as fontes para incluir obras específicas de música popular (*A Nova Música da República Velha* e *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque* de Ary Vasconcellos) ou mais abrangentes (*Mulheres Compositoras* de Nilcéia Baroncelli), surgem vários outros nomes de mulheres compositoras, instrumentistas, cantoras, muitas vezes em atividades combinadas, como a atriz e cantora Pepa Delgado ou a pintora, editora de música e compositora Valentina Biosca.

Dos vários nomes que poderiam ser enumerados aqui, destacam-se duas mulheres que aparecem citadas no *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque* de Ary Vasconcelos (1977): Hilária Batista de Almeida e Carmen do Xibuca. Hilária Batista de Almeida (1854-1924), mais conhecida como Tia Ciata, era uma das mais notórias tias baianas da "Pequena África" em cujo quintal teria tomado forma o samba carioca. Era doceira e cozinheira, não fazia música *stricto sensu*. Carmen do Xibuca (1879-?), sobrinha de sangue de Tia Ciata, era porta-bandeira de ranchos carnavalescos e também doceira. É digna de nota a inclusão dessas duas mulheres[17] entre os tantos músicos do *Panorama* por sugerir uma extensão naquilo que se entende como "atividade musical".

Uma história das mulheres na música brasileira pode ser construída a partir da identificação das várias mulheres compositoras, instrumentistas, professoras de música, cantoras em espetáculos de diversos tipos e com diversos graus de legitimação social cuja atuação foi desconsiderada em uma versão da história da música brasileira centrada em figuras masculinas. É um trabalho que vem sendo feito pelo menos desde a década de 1970 com focos geográficos e com cortes cronológicos variados. Alguns desses estudos entendem que uma crescente dedicação feminina a atividades profissionais musicais, particularmente a composição, indique uma conquista de espaços antes exclusivamente masculinos. Freire e Portella (2010), ao analisar as atividades das mulheres pianistas e compositoras no Rio de Janeiro da virada do século XIX para o século XX, argumentam nesse sentido, entendendo que mesmo os salões seriam, sem desconsiderar toda a complexidade e tensões ali envolvidas, um dos espaços dessa "conquista". Nilcéia Baroncelli (1987) faz um recenseamento de mulheres que se dedicaram à composição, nesse caso sem restrição geográfica ou cronológica, e, ao não estabelecer parâmetros pautados por valores de uma ou outra categoria musical, permite emergir o nome de

[17] Ary Vasconcelos inclui também alguns homens não músicos que igualmente compõem o meio musical entendido de forma mais ampla.

várias mulheres cujas atividades de compositoras muitas vezes se dilui entre tantas outras.

Mas a prática musical doméstica privada e semiprivada se constitui também num circuito (minicircuito) de circulação de repertórios e de formação de gostos cuja importância não pode ser ignorada, não como espaço de ascensão ao universo musical masculino dos circuitos oficiais, mas como um espaço com identidade própria. É justo imaginar que ao menos uma parte daquele enorme contingente de mulheres que estudaram no Instituto Nacional de Música tenha mantido alguma prática musical doméstica. Ocasionalmente esses saraus domésticos eram reproduzidos em espaços públicos, em longos recitais dos quais participavam várias senhoras[18], inserindo-se no circuito mais amplo das atividades musicais do Rio de Janeiro[19].

Por outro lado, os jornais da época, registram ainda outro tipo de participação feminina no meio musical. Nos clubes sociais (Cassino Fluminense, Club dos Diários, Jockey Club) que serviam de sede para bailes, almoços e jantares, ocorriam, eventualmente, concertos musicais. É interessante observar a natureza dos programas de alguns dos concertos do Cassino: enormes e com uma significativa participação de "amadoras" da alta sociedade – caracterizando-os como uma extensão do tipo de prática musical doméstica (música para a família e saraus para um grupo social um pouco mais amplo).

Observemos o programa de um desses concertos:

[18] Apontamos para essa reprodução do modelo do sarau doméstico em espaços públicos no artigo "Ser brasileiro no final do século XIX: música e ideias em torno do Instituto Nacional de Música" (VERMES, 2006).

[19] Atualmente estamos realizando um levantamento das atividades musicais no Rio de Janeiro entre 1890 e 1920 nos jornais O *Paiz*, *Gazeta de Notícias* e *Jornal do Commercio*, que nos dará subsídios para estender as discussões a respeito da participação feminina em eventos musicais públicos. O projeto *Música nos Teatros Cariocas: repertórios, recepção e práticas culturais* é desenvolvido como estágio de pós-doutorado no Instituto de Artes da Unesp e conta com financiamento do CNPq.

Primeira parte:

1 – Verdi, *Caro nome*, da ópera *Rigoletto*, Exma. Sra. D. Olívia Magalhães.

2 – a) Schumann, *Reverie*; b) Lee, *Gavotte*, para violoncelo, Exma. Sra. D. Noêmia Madureira, acompanhamento ao piano pela Exma. Sra. D. Julieta do Nascimento.

3 – a) Fauré, *Alleluia d'amour*, b) Nepomuceno, O *medroso de amor*, palavras de J. Galeno; c) Nepomuceno, *Amo-te muito*, palavras de João de Deus, Sr. Carlos de Carvalho.

4 – Godefroid, *Danse des sylphes*, para harpa, Exma. Sra. D. Maria Nery Ferreira.

5 – Meyerbeer, *Ária da Africana*, Exma. Sra. D. Virgínia de Niemeyer.

6 – Gounod, *Hino a Santa Cecília*, para violinos, violoncelos, harpas e harmônio, Exmas. Sras. DD. Alice Barbosa, Corina Granjo, Carmita Campos e Noêmia Madureira, sob a regência do maestro G. Dufriche.

Segunda parte:

1 – Nepomuceno a) *Minueto*; b) *Anelo*; c) *Galhofeira*, pelo autor.

2 – a) Sarasate, *Noturno de Chopin*; b) Ries, *Motu perpétuo*, para violino, Exma. Sra. D. Carmita Campos.

3 – a) San Fiorenzo, *Lina*; b) Donizetti, *Ária da Favorita*, Exma. Sra. D. Amanda Feital.

4 – Meyerbeer, *Dueto dos Huguenotes*, Exma. Sra. D. Virgínia Noronha e o Sr. Leopoldo Noronha.

5 – a) Mascagni, *Cavalleria Rusticana*, para 14 bandolins, violoncelo e piano; b) Thomé, *Serenata espagnole* para bandolins e piano – Bandolins, as Exmas. Sras. DD. Maria Pestana de Aguiar, Carmen de Oliveira, Josefina Nolasco, Zilda Nogueira Flores, Lavínia do Amaral, Maria Virgínia Barros Pimentel, Elvira de Magalhães Castro, Maria Luiza Ferreira da Silva, Maria Amélia Soares de Souza, Josefa de Melo Cunha, Guilhermina Marques Lisboa, Henriqueta Glicério, Adelaide Miné e Mercedes Alves; D. Corina Granjo; piano, D. Maria de Magalhães Castro. (O *Paiz*, 12/09/1895)

Observa-se nesse programa uma concentração em peças breves (árias de ópera e miniaturas instrumentais) e a expressiva participação de mulheres, mas encontram-se também combinações instrumentais hoje raras, como o conjunto de 14 bandolins, violoncelo e piano, tocando uma passagem da *Cavalleria Rusticana* de Mascagni e a presença do pianista e compositor Alberto Nepomuceno, recém-chegado da Europa. Há uma

riqueza na composição desse tipo de programa que merece maior exploração. Há também uma sobreposição de domínios, privado e público, profissional e amador, erudito e ligeiro.

Os valores que estão embutidos numa narrativa histórica centrada em compositores, obras e grandes instituições levam a crer que a atividade musical doméstica amadora seja inócua, desprezando a força e a capacidade de colocar em circulação repertórios e práticas desses círculos. Contar a história das mulheres na música brasileira requer, portanto, mais que o acréscimo de capítulos a uma história que já está escrita, mas a revisão de um modelo que reconsidere valores e prioridades.

REFERENCIAS

ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música.* Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

ANDRADE, Mario de. C*ompêndio de história da música.* 3 ed. São Paulo: L. G. Miranda, 1936.

ANDRADE, Mario de. *Pequena história da música*. 9 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950).* Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres compositoras:* elenco e repertório. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.

BECKER, Howard S. *Art worlds.* 2. ed. Berkeley; London: University of California Press, 2008.

BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. *Western music and its others:* difference, representation, and appropriation in music. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2000.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile:* dai tempi coloniali sino ai nostri giorni. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CUSICK, Suzanne G. Gender, musicology, and feminism. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Orgs.). *Rethinking music.* Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. p. 471-498.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *A música no Brasil.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1953.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELLA, Angela Celis H. Mulheres pianistas e compositoras em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). C*uadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, v. 4, n. 2, dez. 2010.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira:* dos primórdios ao início do séc. XX. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KOSELLECK, Reinhart. *Futures past*: on the semantics of historical time. Trad. Keith Tribe. New York: Columbia University Press, 2004.

LÓPEZ, Pilar Ramos. *Feminismo y música:* introducción crítica. Madrid: Narcea, 2003.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil.* 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil.* 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MELO, Guilherme Teodoro Pereira de. *A música no Brasil:* desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república. 2 ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MIGUEZ, Leopoldo. *Organização dos conservatórios de música na Europa.* Relatório apresentado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo ministério de 16 de março de 1895. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1897.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música:* história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical:* sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro da virada do século. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEGUS, Keith. *Popular music in theory*: an introduction. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

PARANHOS, Ulysses. *História da música*, v. 1. São Paulo: Magione, 1940.

PEREIRA, Avelino Romero. Alberto Nepomuceno: música, educação e trabalho. *Brasiliana*, n. 10, jan. 2002

SOLIE, Ruth A. (Org.). *Musicology and difference:* gender and sexuality in music scholarship. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1993.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.

TOMLINSON, Gary. The web of culture: a context for musicology. *19th-Century Music*, v. 7, n. 3, p. 350-362, 1984.

VASCONCELOS, Ary. *A nova música da república velha.* [S.l.]: [s.n.], 1985.

______. *Panorama da música popular brasileira na belle époque.* Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

VERMES, Mónica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 8, dez. 2004. Acessível em <www.rem.ufpr.br>

VERMES, Mónica. Ser brasileiro no final do século XIX: música e ideias em torno do Instituto Nacional de Música. In VII ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA: MUSICOLOGIA HISTÓRICA BRASILEIRA EM TEMPOS DE TRANSDISCIPLINARIDADE. *Anais*... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.

WEBER, William. The history of musical canon. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Orgs.). *Rethinking music*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2001. p. 336-355.

As senhoritas e o violão: os anos 20 na "Capital Irradiante"

MARCIA E. TABORDA

Em fins dos anos de 1920 surgiu uma novidade no ambiente cultural carioca que ecoou nas principais capitais brasileiras: jovens senhoritas da sociedade dedicaram-se à prática do violão, levando a público um repertório de canções típicas brasileiras.

Consagrado pela fundação de clubes e sociedades para a prática do instrumento, o movimento viria englobar a união de duas tendências que marcaram fortemente o modernismo brasileiro; por um lado representava a retomada da linha regionalista e nacionalista refletida na criteriosa seleção do repertório e por outro consagrava a manifestação de cosmopolitismo simbolizada pela presença de mulheres jovens, bonitas e independentes.

A cidade do Rio de Janeiro tem papel fundamental como cenário cultural e politico que permitiu estas iniciativas. A projeção a nível nacional dos modos de vida e práticas ali desenvolvidas está intrinsecamente relacionada ao caráter singular que envolve a condição de capitalidade. Carlos Lessa observa:"Na capital está o principal conjunto de órgãos que materializam a ideia de nação. É o lugar da vida urbana que funciona como laboratório da civilização nacional, explicitando e reforçando a identidade da nação" (LESSA, 2000, p.66).

As inovações nacionais são apresentadas na capital. As oportunidades oferecidas pela Capital irradiante[1] atraíram imigrantes de todas as partes do país, gente dos mais variados padrões sociais. Transferiram-se para a cidade tanto os mais humildes e anônimos profissionais quanto os grandes nomes da elite cultural e artística. O Rio abrigou a indústria fonográfica e o rádio, veículos que divulgaram o choro, a música de carnaval e o samba, filhos da terra que se espalharam para todo o país.

---

[1] Expressão de Nicolau Sevcenko.

A difusão do repertório regional brasileiro, tomada da consciência nacionalista em tudo afinada aos propósitos que motivaram o surgimento da *Revista do Brasil* em 1916, foi encampada pelo jornal *Correio da manhã* cerca de dez anos mais tarde, com a criação da coluna O *que é nosso*, espaço dedicado à natureza musical e humana de um Brasil brasileiro, como consta no editorial de 19 de setembro:

> Cantemos! Pois. Revivamos a modinha nacional; o que é nosso, muito nosso, o que podemos ter orgulho da nossa alma – a fala dos nossos corações. O violão! O alto-falante da alma nacional. Nenhum outro instrumento sabe exprimir tão bem os nossos cantares plangentes e alegres. [...] Somos um país que não presta nenhum culto ao passado. O que é nosso não presta; o que vem de fora por qualquer outra via, de vapor ou de aeroplano, em regra achamos excelente, superior. Injustiça! (CORREIO DA MANHÃ, 19/9/1926, p. 9).

Pouco a pouco, o nacionalismo que ensejou o surgimento da coluna foi cedendo lugar ao regionalismo, transformando aquele espaço num verdadeiro "fórum sertanejo". A imagem do Brasil na canção nacional passou a ser representada pelo "caboclismo", que teve no poeta Catulo da Paixão Cearense seu maior expoente. Poemas que refletiam os lagos, rios e matas brasileiras eram seguidamente publicados, além da partitura de canções como *A casinha da colina* e *Tristezas do Jeca*, obras de autores que promoveriam a imagem interiorana do Brasil mais brasileiro nas canções entoadas pelas vozes das jovens senhoritas.

Esse movimento, que se refletiu na música, estava já acontecendo de forma muito mais abrangente na sociedade da época, buscando garantir à mulher maior participação no espaço público. Não por acaso neste mesmo momento toma força no Rio de Janeiro (e em outras capitais), o movimento feminista em sua luta pela conquista de direitos – políticos, civis, de educação – visando a uma nova inserção para as mulheres na moderna sociedade brasileira.

A historiadora Rachel Soihet investigou a trajetória de Bertha Lutz, brasileira que se radicou na França, onde realizou estudos de biologia na Sorbonne; em 1918, quando de seu regresso ao Rio de Janeiro, tornou-se líder do movimento que conseguiu significativos sucessos na conquista dos direitos da mulher.

Em 9 de agosto de 1922 foi oficialmente inaugurada, sob a presidência de Bertha Lutz, a Federação Brasileira para o Progresso Feminino - FBPF. Soihet, ao comentar os estatutos da entidade, observa que tinham por objetivo coordenar e orientar os esforços da mulher no

sentido de elevar-lhe o nível da cultura e tornar-lhe mais eficiente a atividade social, quer na vida doméstica quer na vida pública, intelectual e política. Dentre as inúmeras questões discutidas, o contraste entre a educação de homens, preparados para o ensino secundário visando o acesso aos cursos superiores, enquanto as moças na maioria encaminhavam-se para as escolas normais, destinadas ao professorado e sobretudo às atividades do lar.

Neste contexto, aprender violão significava mais que estudar música, era uma tomada de atitude. Apresentá-lo em audições públicas, lançar-se além dos domínios domésticos e até possivelmente, abraçar uma profissão, significava mais ainda: uma afronta, um desafio.

Antecedentes

Embora os novos rumos do comportamento feminino tenham sido tomados e institucionalizados nos anos de 1920 é importante observar que em 1914 uma dama da sociedade aparece como precursora desta atitude de independência: Nair de Teffé. Criada em Paris desenvolveu suas habilidades artísticas através do estudo do piano, do violão e das artes plásticas; dedicou-se ao desenho começando a fazer suas primeiras caricaturas ainda na França. Suas charges de figuras da alta sociedade, assinadas com o pseudônimo Rian, foram as primeiras caricaturas de uma mulher brasileira na história do desenho nacional. Publicou trabalhos na revista Fon-Fon!, colaborou em publicações parisienses, além de ter ilustrado livros como *The beautiful Rio de Janeiro*, de Alfred Gray Bell (Londres, 1914). Em 1913, o casamento com o presidente da República Marechal Hermes da Fonseca, marcou o encerramento de sua carreira artística.

Deve-se ao protagonismo de Nair, o episódio que entrou definitivamente para o folclore da história da música popular brasileira: o maxixe acompanhado ao violão em recepção oficial realizada no Palácio do Catete, a 26 de outubro de 1914.

Num encontro com o poeta Catulo da Paixão Cearense, que tinha acesso à pessoas da alta sociedade, como o Marechal Hermes da Fonseca este queixou-se a Dª. Nair da ausência de músicas brasileiras nos programas das recepções palacianas. Segundo as palavras da então primeira dama:

> No Brasil daquela época só se cantava em línguas estrangeiras, principalmente em francês, italiano e alemão. Eu mesma só cantava nesses idiomas. Devo a Catulo a sugestão de cantar de preferência em nossa língua. Ainda residindo no Catete resolvi dar uma audição exclusivamente minha com canções de poetas e compositores nossos. De

> entre estes destaquei Chiquinha Gonzaga, que nunca tive a oportunidade de conhecer pessoalmente (TEFFÉ apud MAUL, 1971, p. 69).

O programa apresentado no Palácio do Catete foi bastante eclético. Nair de Teffé teve atuação destacada, apresentando números de câmara: violão e bandolim, canto. O arranjo do Corta–Jaca para violão solo foi elaborado pelo professor de Dª Nair, Emílio Pereira e consta do caderno de músicas da Primeira dama. O episódio do Catete ganhou foros de escândalo graças ao pronunciamento de Rui Barbosa no Senado Federal. Derrotado por Hermes da Fonseca na eleição para a presidência da República, Rui foi um opositor veemente. Aproveitou-se do sarau para ridicularizar e provocar o adversário político:

> Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca de que ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, irmã-gêmea do batuque do cateretê do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria! (BARBOSA apud DINIZ, 1984, p. 236).

Apesar do tom elitista e conservador do discurso é sabido que Rui Barbosa apreciava a música popular. O texto se justifica como recurso da oposição política. Admirador da arte de Pixinguinha, prestigiava o grande músico assistindo a apresentação do conjunto O*s oito batutas* na sala de espera do cinema Palais. Orestes Barbosa no livro *Samba*, chega a denominá-lo grande paladino de nossa música:

> "No dia 15 de agosto de 1875, Rui, na Bahia, prestou o primeiro serviço à nossa música popular. Motivou o gesto de Rui uma pretensão do ator Xisto Bahia. O gênio que assombrou em Haia era diretor do Conservatório Dramático da cidade de Salvador, e a pressão do ambiente aportuguesado daquele tempo impedia a representação da peça nacional "Véspera de reis". Um visto de Rui Barbosa aprovou o trabalho de Arthur Azevedo, fazendo a glória do ator Xisto, que culminou nessa ocasião" (BARBOSA, 1978, p. 98).

Ninguém mais entranhado na tradição do batuque do que Xisto Bahia, ator e compositor dos mais balançados e bem sucedidos lundus da música popular.

Nair de Teffé terá sido provavelmente das primeiras brasileiras a tocar o violão publicamente, preconizando o movimento que viria a se concretizar em fins dos anos 20. Foi uma mulher de formação cultural, atitude e realizações muito afinadas com o modernismo, não apenas no que se refere a uma escola literária, mas a toda uma época da vida brasileira. A esse respeito, comenta Antonio Edmilson Rodrigues, biógrafo da Primeira Dama:

> "Essa movimentação social de Nair e suas amigas, entre as quais Laurinda Santos Lobo, anunciou um novo tempo. Defensoras da liberdade de as mulheres terem presença e autonomia, essas moças transformaram-se nas locomotivas da sociedade, despertando a atenção de todos" (RODRIGUES, 2002, p. 39).

As senhoritas na revista "O violão"

No ano de 1928 foi lançada no Rio de Janeiro a revista O *violão*, publicação mensal que se manteve em atividade por um ano, marcando novo momento na trajetória dos violonistas, que alcançariam pela primeira vez espaço próprio para a divulgação de eventos, discussões sobre os aspectos da técnica violonística, etc. Muito rica em informações, a revista publicava artigos sobre a história do instrumento, perfis de artistas, acompanhamento de canções tradicionais, obras para violão solo, fotos de violonistas, anúncios de professores, venda de instrumentos, notícias do movimento de violão na cidade e em outros estados brasileiros, enfim, colocava o violão na pauta do dia, ensejando verdadeira discussão sobre as possibilidades de realização do instrumento e defendendo sobretudo a bandeira de "nobilitar o violão".

A revista é a principal fonte de referência à atividade das inúmeras cantoras/violonistas assim como da produção musical a elas dedicada. Quincas Laranjeira dos mais importantes professores de violão da época, teve relevante atuação junto à revista enviando mensalmente acompanhamentos e arranjos de canções cuja temática era em geral inspirada em assuntos regionais. Essa produção foi também divulgada no suplemento dominical *Pelo que é nosso* publicado no Jornal C*orreio da Manhã* a partir de 1926. Outro professor que se dedicou ao ensino de canções acompanhadas ao violão foi o cantor Patrício Teixeira que orientou toda uma geração de senhoritas da elite carioca. Além de Olga

Praguer Coelho, entre suas alunas destacaram-se Linda Batista, Aurora Miranda e posteriormente a cantora Nara Leão.

Uma breve consulta permite conhecer o nome de senhoritas que atuaram nos palcos e em gravações como Olga Praguer Coelho, Stefana de Macedo, Jesy Barbosa, Helena de Magalhães Castro, Heloísa Helena, Yvonne Daumerie, Olga Bergamini de Sá, Mary Buarque, entre tantas outras. A publicação informa também os eventos de música Regional, organizados em clubes e sociedades onde o violão era o principal veículo acompanhador; dentre estes citamos: Icarahy Violão Club, Noite brasileira no Tijuca Tenis Club, Grêmio Regional Carioca, entre outros.

Curiosamente, muitas dessas intérpretes foram figuras de destaque na sociedade carioca algumas das quais conhecidas pela bem sucedida carreira em concursos de beleza. Tal foi o caso da senhorita Laura Suarez, miss Ipanema, cujo recital de violão e canto foi divulgado pela revista. Na edição de julho publicou-se foto de Laura Suarez na tarde de seu recital realizado no Theatro Lyrico, junto a importantes escritores, como a poetisa Anna Amélia Carneiro de Mendonça, mulher que esteve ligada a eventos da Federação pelo Progresso Feminino Brasileiro, movimento liderado pela bióloga Bertha Lutz.

Mas sucesso inigualável em concursos de beleza teve a "Inteligente e progressista" senhorita Olga Bergamini de Sá, candidata do bairro de Botafogo eleita miss Rio de Janeiro e posteriormente miss Brasil por unanimidade de votos em concurso promovido pelo jornal *A Noite*, que teve júri presidido pelo escritor Coelho Neto. Lançado em janeiro de 1929 o certame mobilizou todo o país com notícias diárias publicadas em diversos periódicos até seu desfecho em abril. A finalíssima do concurso aconteceu no Clube Fluminense e contou com a presença de aproximadamente setenta mil pessoas como informou o jornal *A Noite*.

Em abril de 1929, uma notícia na revista:

> Todo o Brasil, hoje conhece a eleita de nosso povo para nos representar no certame de Galveston. Toda a gente sabe os dotes da senhorita Olga Bergamini de Sá, ora a caminho dos Estados Unidos, de onde nos pretende trazer a palma de sua vitoriosa, porém, quase se ignora um dos seus, para nós grandes predicados – Ella é uma amadora apaixonada do nosso querido violão. Inteligente e progressista como é, não poderia deixar de acompanhar de perto os progressos do mavioso instrumento.
>
> Dotada de aptidões invulgares, nas horas de displicência, dedilhou os primeiros acordes aprendidos a esmo e os adaptou aos seus conhecimentos musicais.

> Possuindo uma voz bem timbrada e educada, foi-se acompanhando e conseguiu adiantar-se muito, adiantamento esse que se tornou maior depois do aparecimento desta revista da qual é leitora assídua e á qual dedica honrosa afeição (O VIOLÃO, abril 1929).

Além de receber premio em dinheiro, Olga Bergamini de Sá obteve o direito de representar o Brasil no concurso mundial realizado em Galveston no Texas. Mostrando uma personalidade decidida, já nos Estados Unidos optou por abandonar o concurso por achá-lo não recomendável para jovens de seu nível especialmente pela natureza das provas que propunham desfiles em *music halls* e distribuição de beijos aos moços da plateia. De volta ao Rio, Miss Brasil foi recebida por uma ruidosa multidão.
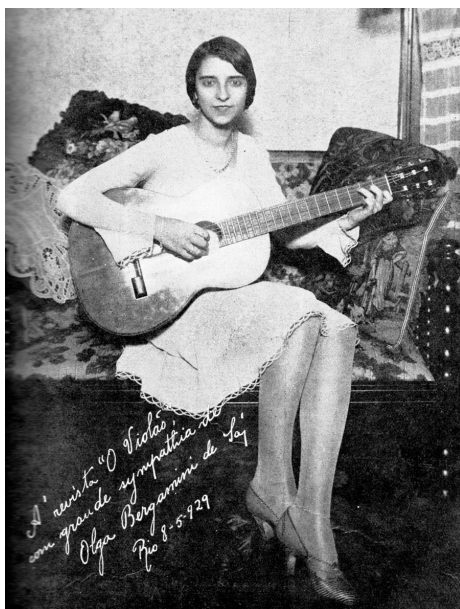
Fig. 1: Olga Bergamini de Sá. O *violão*, abril 1929.

Fig. 2: Miss Botafogo. *Ilustração Brasileira,* maio 1929.

Fig. 3: A partida de Olga Bergamini. *Paratodos,* maio 1929, p.20.

Muitas senhoritas realizaram gravações e desenvolveram respeitosa carreira musical, como Stefana de Macedo. Mas dentre todas as artistas que se dedicaram à interpretação de canções, Olga Praguer Coelho destacou-se pela mestria com que reuniu a voz ao acompanhamento do violão.

Nascida em Manaus em 1909, passou a infância na Bahia, transferindo-se para o Rio de Janeiro em 1923. Quatro anos mais tarde começou a ter aulas de violão com Patrício Teixeira, responsável pelo início de sua carreira artística e fonográfica. Paralelamente, estudou canto diplomando-se pelo Instituto Nacional de Música. Num curto espaço de tempo realizou inúmeros recitais e gravações, tornando-se professora de grande número de senhoritas.

Em entrevista concedida ao jornal Baiano O *imparcial* em dezembro de 1935, comentou sobre os primeiros passos de sua carreira artística: "Por brinquedo. Sem a preocupação de fazer arte. Isso há uns sete anos passados, quando o radio, no Rio, ainda era uma promessa. Comecei a tomar parte, com umas amiguinhas, nos programas de amadores do Radio Club que era quase a única estação naquela época. Tomei gosto pelo microfone".

Embora aparentemente casual, sua atividade artística tomou corpo já nos anos de 1930 contabilizando inúmeras viagens para apresentações no Brasil e exterior, como enunciou na mesma entrevista ao jornal baiano: "Infelizmente, não me é dado demorar, agora na Bahia. Só poderei realizar um único recital. Já no próximo dia 17, pelo Neptunia estarei de volta afim de atender contratos em São Paulo, Porto Alegre, e, depois, Buenos Aires, novamente, com a Radio Belgrano".

De fato a atividade artística de Olga Praguer é assunto a ser aprofundado, tendo em vista a importância e grandiosidade que assumiu ao longo dos anos. Por ora, basta mencionar que em 1935 por ocasião da visita do presidente Getulio Vargas a Montevideu e Buenos Aires, realizou vários concertos e participou de programas de rádios nestes países. Em fins de 1937 estava na Europa (Itália e França) e em 1939 realizou uma turnê sem precedentes que incluiu apresentações na Nova Zelandia, Australia, Oceanía, Singapura, Java e Moçambique, todas, para nossa sorte, fartamente registradas pelos periódicos locais.

Nos anos de 1940 seguiu para uma série de apresentações na Europa e Estados Unidos, onde conheceu Andrés Segovia, com quem se casou, astro do violão que teve papel fundamental no aprimoramento de sua técnica. Passou a residir nos Estados Unidos onde desenvolveu carreira marcada por grande sucesso. Para ela foram escritas obras e arranjos feitos pelos mais importantes compositores do período. Heitor Villa-Lobos dedicou-lhe a transcrição da *Bachianas Brasileiras nº5*, que estreou com

enorme sucesso em concerto no Town Hall em Nova York, contando com a presença de Segovia e Villa-Lobos na plateia. O musicólogo americano Olin Downes escreveu para o jornal The New York Times: “cantando Villa-Lobos, o legendário pássaro uirapuru brasileiro, Olga também toca seus acompanhamentos de guitarra com a maestria que aprendeu de Segovia. Um alcance extraordinário de voz e de repertório. A maior folclorista que este crítico já encontrou”. É exatamente o que faz particular a arte de Olga Praguer: a inusitada reunião dos talentos de canto e violão levados ao mais alto apuro técnico.

Em dezembro de 1929 Olga fez suas primeiras gravações, registrando para a Odeon as peças *A mosca na moça* e *Sá querida*. Voltaria a gravar em 1930 também para a Odeon, seis canções em sua maioria motivos populares, além de duas peças compostas por Joubert de Carvalho. Passaram-se cinco anos até que voltasse a realizar novos registros, dessa vez feitos para a gravadora Victor. A partir de 1944 Olga gravou nos Estados Unidos onde apresentou além de seus arranjos as primeiras contribuições de Andrés Segovia para seu repertório. Abaixo a discografia completa da artista realizada por seu filho Miguel Praguer Coelho.

Tab. 1: Discografia de Olga Praguer Coelho.

Nº	GRAV.	LANÇ.	TÍTULO	COMPOSITOR	MATRIZ	NÚMERO
1		dez/29	A Mosca na Moça	Motivo popular	3065	10514-A
2		dez/29	Sá Querida	CelesteLeal Borges	3106	10514-B
3		jan/30	Rosa Encarnada	Motivo popular	3066	10520-B
4		jan/30	Rosas Porteñas	E. Carrere & A A. Pelaia	3105	10520-B
5		abr/30	Puntinho Branco	Motivo popular. Versos: Olegário Mariano	3064	10588-A
6		abr/30	Morena	Motivo popular. Versos: Olegário Mariano	3325	10588-B
7		ago/30	Vestidinho Novo	Joubert de Carvalho	3326	10652-A
8		ago/30	Renuncia	Joubert de Carvalho & Olegário Mariano	3691	10652-B
9	29/11/1935	abr/36	Roseas Flores	Motivo popular. Adapt. Olga Praguer Coelho	80024	34042-A
10	29/11/1935	abr/36	Virgem do Rosário	Iotivo popular. Adapt. Olga Praguer Coelho	80110	34042-B
11	13/04/1936	mai/36	Cantiga Ingênua	Olga Praguer Coelho & Gaspar Coelho	80119	34056-A
12	13/04/1936	mai/36	Baiana	Olga Praguer Coelho & Eduardo Tourinho	80110	34056-B
13	28/04/1936	jul/36	Canto da Exposição	Humberto Porto	80148	34060-A
14	28/04/1936	jul/36	Boi, Boi, Boi	Motivo popular. Adapt. Georgina Erisman	80149	34060-B
15	13/04/1936	jul/36	Seresta	Georgina Erisman	80118	34071-A
16	22/04/1936	jul/36	Casinha Pequenina	Motivo popular	80136	34071-B
17	24/04/1936	ago/36	Canto de Luna	Humberto Porto	80144	34080-A

18	24/04/1936	ago/36	Luar do Sertão	João Pernambuco & Catulo da Paixão Cearense	80145	34080-B
19	30/07/1936	set/36	Hei de Amar-te até Morrer	Motivo popular. Adapt. Olga Praguer Coelho	80179	34088-A
20	30/07/1936	set/36	Tirana	Motivo popular. Adapt. Olga Praguer Coelho	80180	34088-B
21	17/04/1936	nov/36	Murucututu	Motivo popular. Adapt. Olga Praguer Coelho & Gaspar Coelho	80130	34105-A
22	30/07/1936	nov/36	Gondoleiro do Amor	Motivo popular. Versos: Castro Alves & Salvador Fábregas	80181	34105-B
23	22/04/1936	jun/38	Mulata	Motivo popular. Versos: Gonçalves Crespo	80137	34325-A
24	30/07/1936	jun/38	Estrela do Céu	Motivo popular. Adapt. Olga Praguer Coelho	80182	34325-B
25		dez/39	Modinha	Jaime Ovalle & Manuel Bandeira		39144-A
26		dez/39	Estrela do Mar	Jaime Ovalle		39144-B
27	07/10/1941	jan/42	Meu Limão, Meu Limoeiro	Motivo popular. Adapt. José Carlos Burle		39145-A
28	07/10/1941	jan/42	Quando Meu Peito…	Motivo popular		39145-B
29		fev/42	Acarajé Quentinho	Gaspar Coelho		39146-A
30		fev/42	Banzo	Hekel Tavares		39146-B
31	1944		Canción Andaluza	Trad. – Arr. Andrés Segovia		MW-700-A
32	1944		Nina Nana	Manuel de Falla		MW-700-A
33	1944		De Blanca Tierra			MW-700-B
34	1944		Kurikinga Manapawi			MW-700-B
35	1944		Quebra o Côco Menina	Camargo Guarnieri		MW-701-A
36	1944		O Rei Mandou me Chamá	Arr. Olga Praguer Coelho		MW-701-A
37	1944		Bambalelê	Arr. Olga Praguer Coelho		MW-701-B
38	1944		Den-Bau	Camargo Guarnieri		MW-701-B
39	1947		Meu Limão, Meu Limoeiro	Arr. Carolina Cardoso de Menezes		26-9018-A
40	1947		Casinha Pequenina	Arr. Olga Praguer Coelho		26-9018-B
41	1947		Coplas	Lia Cimaglia Espinosa		26-9019-A
42	1947		La Mulita	Francisco Amor		26-9019-B
43	1947		Ay, Ay, Ay	Osman Perez Freire		26-9020-A
44	1947		El Manicero	Moises Simons		26-9020-B
45	1949		Asturiana			RO20580-A
46	1949		Nana	Manuel de Falla – Andrés Segovia		RO20580-B
47	1949		El Manicero	Moises Simons		RO20580-B
48	1949		Eu vou M'embora	Camargo Guarnieri		RO20593-A
49	1949		Quebra o Côco Menina	Camargo Guarnieri		RO20593-A
50	1949		Pokare Kare Ana	Arr. Olga Praguer Coelho		RO20593-B
51	1949		De Blanca Tierra	Arr. Olga Praguer Coelho		RO20593-B

52	1949		Dança do Caboclo	Hekel Tavares		RO20599-A
53	1949		Cordão de Prata	Itiberê		RO20599-B
54	1954		La Nana	Trad. – Arr. Manuel de Falla		VRS-7021-A
55	1954		La Mulita	Francisco Amor		VRS-7021-A
56	1954		Casinha Pequenina	Arr. Olga Praguer Coelho		VRS-7021-A
57	1954		C'est Mon Ami	18th c. French Aria		VRS-7021-A
58	1954		Eu vou M'embora	Camargo Guarnieri – Arr. M. Comary		VRS-7021-A
59	1954		Estrela do Céu	Motivo popular. Adapt. Olga Praguer Coelho		VRS-7021-B
60	1954		Ojos Morenicos	Spanish Song		VRS-7021-B
61	1954		Se Florindo e Fedele	Alessandro Scarlatti		VRS-7021-B
62	1954		Frei Anton	Spanish Song		VRS-7021-B
63	1954		Kyrie Eleison	Motivo popular. Adapt. Olga Praguer Coelho		VRS-7021-B
64	1960		Xango			DL710018-A
65	1960		Azulão	Jayme Ovalle		DL710018-A
66	1960		Canção do Caboclo			DL710018-A
67	1960		Elvira, escuta!			DL710018-A
68	1960		Virgem do Rosário	Motivo popular. Adapt. Olga Praguer Coelho		DL710018-A
69	1960		La Mulita	Francisco Amor		DL710018-A
70	1960		O Rei Mandou me Chamá	Arr. Olga Praguer Coelho		DL710018-A
71	1960		El Tecolote			DL710018-A
72	1960		Agachate el Sombrerito			DL710018-B
73	1960		Kirie Eleison	Motivo popular. Adapt. Olga Praguer Coelho		DL710018-B
74	1960		Meu Limão, Meu Limoeiro	Arr. Carolina Cardoso de Menezes		DL710018-B
75	1960		Cordão de Prata			DL710018-B
76	1960		Banzo	Hekel Tavares		DL710018-B
77	1960		Kurikinga Manapawi			DL710018-B
78	1960		De Aquel Cerro Verde			DL710018-B
79	1960		Frutas del Caney			DL710018-B

Considerações finais

Acreditamos que além do empenho em despertar o gosto pelas canções genuinamente brasileiras, o envolvimento dessas mulheres refletia a legítima aspiração à cidadania, no que envolve a saída do lar para a ocupação de espaços até então exclusivos à atividade masculina. Importante observar que a vida moderna dos anos de 1920 incorporou o *american way of life* por sua vez marcado pela chamada era do *jazz*.

Desde a década de 1970 estabeleceu-se nas ciências humanas importante reflexão teórica acerca de gênero como categoria. O diálogo

com as teorias sociais desenvolveu-se em âmbitos diversos que abarcam desde a história social, em trabalhos de historiadoras como Eleni Varikas, Louise Tilly e Catherine Hall, à corrente pós-estruturalista que tem na historiadora norte americana Joan Scott uma das principais defensoras.

No artigo *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, referência para as discussões que pretendem abordar a categoria "Gênero" nas análises da pesquisa histórica, Joan Scott ao tratar das possíveis acepções do termo ressalta que seu aparecimento deu-se entre as feministas americanas que buscavam enfatizar o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. Essas historiadoras acreditavam que a utilização dessa classificação possibilitaria o despertar para novos temas assim como o olhar crítico para as premissas e critérios científicos até então vigentes.

O principal desafio que se impõe ao desenvolvimento desta pesquisa é empreender um processo reflexivo que se esquive de assumir pontos de vista e referenciais que possam imprimir ao tema uma visão histórica datada da atuação feminina, especialmente no que diz respeito ao contraponto entre superioridade e inferioridade nas relações da diferença entre os sexos.

Joan Scott, em seu texto fundador, sugere aos pesquisadores que observem "os efeitos do gênero nas relações sociais de maneira sistemática e concreta". A autora lança ainda a pergunta: se as significações de gênero e as de poder se constroem mutuamente, como ocorrem as mudanças? Para a autora as respostas não são únicas, e devem ser buscadas em cada contexto histórico (SCOTT, 1995, p. 92). É esse o mergulho que aqui se propõe.

REFERENCIAS

BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga:* uma história de vida. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

LESSA, Carlos. *O Rio de todos os Brasis*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MAUL, Carlos. *Catullo:* sua vida, sua obra, seu romance. Rio de Janeiro: São José. Ed. do Autor, 1971.

RODRIGUES, Antonio Edmilson M. *Nair de Teffé:* vidas cruzadas. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e realidade*. Porto Alegre, v.15, n. 2, p. 71-99, 1995.

Música e Gênero: impressões de um trabalho de campo no Rio de Janeiro

VÂNIA BEATRIZ MÜLLER

Trago neste artigo algumas impressões sobre representações de gênero entre jovens músicos que formavam, até 2009, um grupo de música instrumental brasileira no Rio de Janeiro. O grupo – a Itiberê Orquestra Família, objeto da investigação que resultou em tese de doutoramento (MULLER, 2010) – era constituído, na ocasião, por oito mulheres e sete homens instrumentistas, além do idealizador e líder do grupo, Itiberê Zwarg, contrabaixista há mais de trinta e cinco anos no Hermeto Pascoal & Grupo. Contextualizo os espaços na urbe carioca por onde e como se inseriam os músicos, tentando caracterizar ali a dinâmica sociomusical. Utilizei-me da categoria gênero no reconhecimento do campo social, focalizando o âmbito da música instrumental, principalmente no bairro da Lapa, frequentemente buscado pelos integrantes da Orquestra,[1] principalmente em função do trabalho com música ao vivo que as casas noturnas oferecem.

Na Lapa é mais liberado...[2]

A Lapa, como é hoje, veio se configurando desde pouco mais de uma década atrás – diziam moradores do bairro vizinho Santa Teresa[3] e músicos que ali trabalhavam, inclusive alguns da Orquestra. Embora todos

---

[1] Refiro-me ao grupo com este termo, pois era o modo como os próprios sujeitos se referiam ao grupo.

[2] Uso itálico, no presente texto, para todas as expressões e depoimentos nativos, conforme o usual na Antropologia.

[3] O bairro onde se reuniam as e os instrumentistas, para os três ensaios semanais da Orquestra, na casa onde morava Itiberê. Já afirmava Beato Filho (1986) que *Santa*, como é carinhosamente chamado, é o *bairro dos artistas*, o que pude confirmar no senso comum entre pessoas de diferentes bairros cariocas. Há de fato uma concentração que chama a atenção, de moradores artistas visuais, poetas, atrizes, atores, músicos e, também, vários casarões restaurados do século XIX e início do século XX, que colaboram para a ambiência artística do bairro.

os músicos integrantes do grupo tenham nascido na década de 80, eles e elas demonstravam pleno e amplo conhecimento da importância do tradicional bairro boêmio na história da música popular brasileira, bem como têm na memória de sua adolescência a ausência, ali, durante a década de 1990, da vida musical que lhe era característica anteriormente, e amplamente conhecida. Foi o período no qual a Lapa se descaracterizou de sua emblemática identidade *brasileira, malandra*, enquanto núcleo de criação, produção e origem da música popular urbana do Rio de Janeiro, a chamada "música brasileira", que desde o início do século XX[4] levava – juntamente com o futebol – a imagem de um Brasil alegre e festivo a todo o território nacional e ao mundo.

Um fato de que tomei conhecimento em campo, importante na mudança do rumo que tomava o movimento músico-cultural no Rio é que, no período em que Santa Teresa de alguma forma acolhia a migração da vida cultural e musical da Lapa – decadente em meados da década de 80 e década de 90 – houve o *boom* do forró. Coincidência ou não, o fato é que a *moda do forró* se dá no momento em que emerge um movimento de revitalização do "Centro Histórico do Rio Antigo",[5] no Centro e na Lapa,[6] com incentivos da prefeitura. Como as casas de dança de salão, bares, restaurantes e botecos em Santa Teresa estavam em alta atividade, o forró empurra também, na segunda metade da década de 90, o reerguimento da Lapa, que passa, então, a reabrir casas de dança de salão, de samba e choro, bares e restaurantes. Com uma explosão de valorização da *cultura brasileira de raiz*, como contou-me uma informante de Santa Teresa, era *a onda do Forró! Enorme... só se ouvia Forró em todo lugar, não se tinha opção! E não tinha divisa, Santa e Lapa se misturaram! Agora até já passou...mas*

---

[4] Essencial registrar, nesse período, outro "núcleo comunitário", "verdadeiro laboratório de criação musical" (MENEZES BASTOS, 1996), na Praça XI e suas imediações, na região central do Rio, constituída de afro-baianos migrados após a abolição da escravatura, em 1888. Neste núcleo surge, por exemplo, Pixinguinha. Para a origem e desenvolvimento da música popular brasileira, inclusive sobre "A origem do Samba", ver Menezes Bastos (1996, 2005), Oliveira (2009) e Coelho (2009).

[5] Há dois programas principais da prefeitura, implementados nesse período, que se articulam: o Programa *URB* – que promove melhorias urbanísticas, que vão desde a nova pavimentação de ruas e calçadas até a restauração e conservação do Patrimônio Cultural e Histórico - e o *Rio Luz* - um programa de iluminação especial de praias e fachadas de prédios e monumentos que compõem o patrimônio histórico, cultural e religioso. Em 1993, foi inaugurada sua primeira obra, a Igreja da Glória do Outeiro, também na região central da cidade.

[6] A prefeitura do Rio de Janeiro não considera a Lapa um bairro, e sim, uma *sub-região* do centro da cidade. Porém, o imaginário popular carioca e os próprios moradores se referem à Lapa como a um bairro da cidade.

tem ainda em alguns lugares. Um pianista que tocava em Santa Teresa afirmou: O *samba voltou a ocupar o seu lugar, trazido no movimento do forró; o forró que trouxe de volta a vida na noite da Lapa. E o samba ficou...*

O forró também permanece – e muito bem. Além de casas do gênero, localizadas em outros bairros, como a Severina, em Laranjeiras, há casas no centro, Lapa e Santa Teresa que se tornaram pontos permanentes dos adeptos do arrasta-pé, como, por exemplo, a Terreirada Cearense, na Rua Mem de Sá, aos domingos à noite – frequentada por alguns/mas integrantes da Orquestra, quase sempre dando canjas[7] ali, com seus amigos nordestinos. O *forró do mercado*, cujo estilo musical da Casa do Mercado tem influência e se aproxima da música instrumental brasileira e do jazz. É bastante procurado por jovens, bem frequentado por músicos da Orquestra, na Rua do Mercado, no centro da cidade, onde o forró ainda acontece às quintas-feiras.

Em 2009 e 2010, o espaço urbano em casas noturnas no entorno da Lapa, Santa Teresa e Centro, era compartilhado principalmente pelo samba, o choro, a bossa nova e o forró, sempre com grupos de música ao vivo. Havia várias agremiações de maracatu, capoeira e frevo, numa clara valorização do que seja *de raiz*, não importando a procedência geográfico-cultural, que se estende a gêneros latino-americanos, como a salsa caribenha, o candombe do Uruguai, a rumba cubana e a música flamenca. Esta, procurada por adeptos da dança de salão, a gafieira, como era o caso de uma integrante da Orquestra que já dançou profissionalmente.

Algumas das casas onde tocavam integrantes da Orquestra surgiram pela revitalização da Lapa e do chamado C*entro Antigo*. Dentre elas, várias diversificam os gêneros musicais em diferentes dias da semana para atender aos variados gostos do público carioca e de turistas brasileiros e estrangeiros. Isto demandou também alguns – poucos – espaços para a música instrumental brasileira e o jazz, nas quais tocavam, vez por outra, as e os instrumentistas da Orquestra mais familiarizados com esses gêneros. Cito, por exemplo, o Estrela da Lapa, na rua Mem de Sá, um imponente casarão de 1898; o Rio Scenarium e o Restaurante Santo Scenarium, que estão entre os seis sobrados restaurados do século 19 e, sob chamativa iluminação, do que está sendo chamado de Q*uarteirão Cultural da Rua do Lavradio*; e o Sacrilégio, que se anuncia como *A casa mais brasileira da Lapa*, na rua Mem de Sá 81, onde teria morado João Pernambuco, segundo me relatou um funcionário da casa.[8]

---

[7] Nome atribuído, no âmbito da música popular, ao fato de um músico que está na plateia tocar uma ou mais músicas com o grupo musical que está se apresentando.

[8] Do que pude encontrar, tentando confirmar a informação, o que me pareceu mais completo e de dedicada seriedade sobre João Pernambuco foi o sítio de Paulo

Pode-se dimensionar a interferência ocasionada na Lapa pela implementação dos Programas URB, Rio Luz e os investimentos grandiosos e otimistas de proprietários em suas casas noturnas, a partir de outro movimento de migração urbana entre bairros, registrado por Siqueira (2008) em seu estudo "Na Lapa tudo é permitido! A Lapa sob o olhar e a experiência de travestis *das antigas*":

> Laura [informante travesti] faz questão de frisar que antes [...] *era muito melhor!* [...] com a reforma de prédios e casarios antigos e abertura de bares e casas noturnas [...] que valorizem a vocação boêmia e musical do bairro, imprime uma cara nova ao local; [...] segundo elas, expulsando as travestis do bairro. Processo tão bem salientado pela Raquel[9] [travesti informante] e que pode ser facilmente percebido por quem vai à Lapa à noite nos dias atuais [...]. [Hoje] temos um movimento de procura [...] longe dos holofotes da Lapa em sua roupagem moderna (SIQUEIRA, 2008, p. 9).

O bar Semente do Samba é uma referência na retomada da Lapa, processo testemunhado por vários dos integrantes da Orquestra. O próprio bar se anuncia, em cartazes e filipetas, como o bar da cidade onde está *a melhor música brasileira de raiz*. Nele, dois músicos da Orquestra integravam o grupo fixo da casa aos sábados, tocando majoritariamente sambas, com uma voz feminina no grupo; mas também bossa nova e, vez por outra, jazz e músicas autorais. Ambos integram outro grupo, um sexteto cujo repertório autoral e estilo se fundamentam no jazz.

Eduardo Neves, que diz, em texto biográfico do compositor: "De 1928 até 1935 morou João Pernambuco no casarão da Av. Mem de Sá 81, onde funcionava uma república que abrigava, em sua maioria, a músicos e jogadores de futebol. Lá, João organizava animadas e concorridas rodas de choro que contavam com a participação de Donga, Pixinguinha, Patrício Teixeira, Rogério Guimarães e, ocasionalmente, Villa-Lobos." In: http://www.samba-choro.com.br/artistas/joaopernambuco.

[9] "Hoje acabou. Inaugurou aqueles bares todos, antigamente ficava cheio a Mem de Sá, a Lavradio. Do outro lado, no bar Sete Portas, a gente ficava no posto de gasolina ali, a Lapa era infestada, rodeava ali tudo, do Casanova até Gomes Freire era rodeada de Travestis, na Rua do Resende esquina com Gomes Freire, no Hotel Peon ficavam as mais belas. Agora fica só um pedacinho na porta do Hotel Novo Mundo, uma mixaria em vista do que era antigamente, agora acabou a prostituição na Lapa, está mais na Augusto, algumas estão tentando relançar e voltaram fazer ponto na rua do Resende. A Lapa é muito cheia, os clientes tem vergonha de sair, a Lapa deixou de ser um ponto para travestis" (Raquel, 67 anos, aposentada. In SIQUEIRA, 2008, p. 5).

Fato comum na socialização entre as e os integrantes da Orquestra é encontrá-los nos lugares onde sabem que está tocando algum colega de grupo, às vezes pelo encontro, mas às vezes para dar uma canja; o que é muito comum nas casas em geral. No Semente do Samba, um bar do tipo boteco, relativamente pequeno, se podia ouvir canjas de, por exemplo, Yamandú Costa, Nicola Krassic (violinista francês que vive no Rio há anos) e Bebê Kramer, acordeonista do Hamilton de Hollanda Quinteto. Este, na opinião de um músico da Orquestra, *é o melhor grupo de música instrumental do Brasil e com maior projeção internacional da atualidade, dos últimos dez anos, com certeza!* (Entrevista, 5 fev. 2009).

Aos arredores do *Semente*, como é chamado, que fica em frente aos Arcos da Lapa – na Rua Joaquim Silva, extremidade onde inicia a subida do bonde para Santa Teresa –, pode-se observar a dinâmica contemporânea da Lapa, mesclada com sua história. No interior do bar, muitas vezes durante a execução de uma música fica impossível ouvi-la, embora amplificada, pois concorre com os sons de *altíssimos decibéis que rolam na rua* como se queixou o músico da Orquestra que lá tocava, indignado. A ambiência do Semente e imediações – região fulcral da Lapa – registrei numa noite em que fui ouvi-lo:

> 1:40 da madrugada. O volume do som que vem de fora é impressionante! Dei uma saída pra observar a rua, enquanto eles tocam Cartola dentro do Semente. A 2 metros, um carro de porta-malas aberto, toca *Techno;* na casa grudada, outro bar toca Zeca Pagodinho; três metros abaixo, um som na calçada, toca Pink Floyd. Na calçada oposta, um homem, sentado em uma cadeira de praia, ouvindo Zé Ramalho, com cerveja em um isopor com gelo, como se estivesse na varanda de sua casa. Nesses aproximados 20 metros, tomados de gente, cabem todos: o mendigo; a família de pai, mãe e dois meninos; o grupo de homens gays; os dois moços de unhas pintadas de azul, um de cabelo verde, duro de gel e o outro de moicano vermelho; os sem-camisa deixando os músculos tatuados à mostra; a travesti, de saia curtíssima e meia-calça preta de rendas, sorriso largo de batom vermelho carmim, igual à sandália de salto altíssimo e um cinto largo marcando o quadril; os de chapéu de fazendeiro e cinto de fivela larga, com a cara de um boi gravada no metal; as duas garotas de mãos dadas e as que se retiram pra um pouco mais acima pra acender um cigarro de maconha (Diário de Campo, 12 dez. 2008).

Comumente, essa é a ambiência da Lapa, à noite, com a qual as e os instrumentistas da Orquestra convivem; tanto *a galera [que] curte dá um rolé pela Lapa*, como os que vão tocar; alguns/mas fazem as duas coisas. Eles e elas apreciam essa ambiência diversa e permissiva – como disse uma flautista, *na Lapa é um pouco mais liberado, e tem a rua... e todo mundo se*

encontra lá, tem a diversidade, e a galera que tá indo pro trabalho de manhã, tem tudo (Entrevista, 30 jan. 2009).

Esta ambiência diversa e permissiva revela realidades contrastantes: a ludicidade e a agressividade (nos assaltos eventuais, que também se dão nas imediações); os corpos pesados de bêbados pelas calçadas, e os corpos saltitantes e perfumados indo às casas de dança; o mundo heterossexual e o dos casais gays, lésbicas e travestis; a população civil, aos milhares de pessoas lotando as ruas[10] da Lapa e muitas viaturas da polícia entre elas.

É o contexto com que uma musicista tinha contato todo sábado à noite, antes de chegar para o trabalho, no Clube dos Democráticos, fundado em 1867, uma das casas mais conhecidas de música ao vivo para dançar, não só na Lapa, mas em toda a cidade; um espaço francamente heterossexual (pelo menos visivelmente), com ampla pista de dança, a duas quadras[11] do *fervo do Semente*. Ela integrava a Orquestra Republicana, de samba e choro, onde vi interpretado, de forma esplêndida, "Assanhado", de Jacob do Bandolim (1918-1969), na abertura de um dos sábados. Às quartas-feiras, *no Democráticos*, era dia de atrair os turistas e público em geral, com um grupo que toca forró.

Re-conhecendo o campo a partir do gênero

A permissividade moral na Lapa perdura e é comum aos diferentes períodos de reestruturação pelos quais passou ao longo do século 20, sendo extensiva à diversidade de gêneros musicais, bem como à diversidade de "tribos" e às mais diversas expressões identitárias, como procurei ilustrar acima. Porém, chama a atenção o fato de que, muito embora as ruas da Lapa – à noite e, principalmente, em finais-de-semana – sejam ocupadas em grande parte por gays e lésbicas, é contrastante no cenário do bairro que as raras casas, do que pude observar, que pretendem atrair pessoas assim orientadas sexual e afetivamente tenham a frente do estabelecimento fechada (sem janelas e não se pode ver o interior pela porta). Tampouco explicitam no nome alguma identificação que se possa associar ao seu público; enquanto as casas de entretenimento em geral, e as de choro e de samba, como o Democráticos, em particular, têm amplas

---

[10] As ruas da Lapa ficam totalmente tomadas de pessoas, pois a partir das 22h de sextas-feiras, sábados e domingos fica proibido o acesso de veículos nas ruas principais do bairro, conforme objetivos do Programa URB da Prefeitura Municipal, na incrementação do mercado turístico.

[11] Fica na Rua Riachuelo, 93, desde sua inauguração.

portas, abertas, bem como grandes e várias janelas, em geral também abertas, até fechar a casa, quase ao amanhecer.

Durante o trabalho de campo, meu olhar para as expressões de alteridade que encontrava na cidade – aliás, poucas, mais exponencialmente na Lapa – era um olhar avisado de que é próprio da dinâmica das sociedades complexas "a coexistência de diferentes mundos [...] e distintas esferas de atividade e *províncias de significado*" (VELHO, 1993, p. 27). Chamava-me a atenção, porém, no que diz respeito a sexualidades e questões de gênero, a ausência dessas expressões outras, proporcionalmente ao tamanho da metrópole e, também, que é à Lapa que sua visibilidade "autorizada" parece se circunscrever. Isto me levou a dimensionar o campo onde vivem os sujeitos que eu observava, quanto ao poder ainda exercido pela ideologia que estruturalmente nos funda em modernos, ocidentais, iguais e livres, o patriarcado heteronormativo (RUBIN, 1975; BUTLER, 1993, 2003; GROSSI, 2007). No nível dos conceitos, pelo menos, uma coexistência paradoxal.

Se pensarmos que mesmo ali as casas que se dirigem ao público homoafetivo são quase escondidas, vê-se que ela mesma, a Lapa, reconstrói o sistema vigente. Nesta direção, eu diria que, ideologicamente, ela é o território onde o "tempo de carnaval" – como o indica DaMatta – pode se dar ao longo do ano enquanto coexistência de subversão e reafirmação de valores instituídos:

> pois aqui – suspensos entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo – tocamos o reino da liberdade e do essencialmente humano. É nessas regiões que renasce o sistema, mas é também aqui que se pode forjar a esperança de ver o mundo de cabeça para baixo (DaMATTA,1997, p. 18)

Não havia novidade absoluta, ou, muito estranhamento de minha parte, no que concerne ao estrutural-sistêmico encontrado em campo. Como diz Peirano (2006, p. 35):

> quanto mais a civilização moderna se espalha pelo mundo, mais a configuração individualista se modifica pela integração de produtos híbridos, tornando-a mais poderosa e, ao mesmo tempo, modificando-a pela permanente mistura de valores distintos .

Porém, se ainda hoje, apenas *tocamos* – e eventualmente – *o reino da liberdade* e, se *é preciso forjar a esperança de ver o mundo de cabeça para*

baixo, usando as palavras de DaMatta, tem-se meramente, a confirmação do sistema social de origem patriarcal e da homogeneidade social pretendida pela modernidade. É preciso considerar, portanto, que existe a "cidade invisível" de onde vêm os sujeitos que aportam, à noite, para se expressar singularmente na Lapa e que, no dia-a-dia devem acomodar-se, em alguma medida, aos moldes das grandes cidades pós-industriais, características

> do capitalismo tardio: homogêneas, (in) diferentes, não lugarizadas – sem identidade, nem relações, nem histórias. Frente a elas, sem dúvida, há que opor as cidades *outras*, da multiplicidade das diferenças e as singularidades, por exemplo, as de gênero (ECHETO; SARTORI, 2009, p. 337).

Considerando que "o mundo individualizado em que vivem deve sua existência a uma ideologia que é coletivamente mantida" (DaMATTA, 1997, p. 160) – creio poder afirmar que a Lapa constitui-se em *lócus* privilegiado na heterotopia (conforme Michel Foucault[12]) que se constitui a urbe carioca, enquanto capacidade de justapor em um único lugar real, uma diversidade de tempos, espaços e lugares "incompatíveis"; é na Lapa que as identidades *outras*, ou, não hegemônicas, podem habitar.

Tive uma curiosidade atenta à "mistura de valores distintos" e com a cidade de modo geral, buscando familiarizar-me com as questões sistêmicas e os mecanismos simbólicos normatizadores, procurando possíveis comparações e diferenças entre a dinâmica e o modo como se configuravam as relações sociais na Orquestra. O fator gênero seria utilizado, inicialmente, como uma das ferramentas para descrever e compreender o *ethos* da Orquestra, na interface com o universo sistêmico em que estavam inseridos os músicos, na medida em que dele são produto e produtores (BOURDIEU, 2003). Mais pontualmente, a intenção era observar em que medida o gênero poderia demarcar o *modus* e a dinâmica das relações sociais do grupo, em sua produção musical diária.

Isto posto, antecipo aqui ao leitor, que este objetivo foi revisto durante o trabalho de campo, pela dificuldade circunstancial em que se

---

[12] Este texto não integra o montante do trabalho oficial de Foucault, vindo à publico em 1984, após a sua morte. O texto "Outros Espaços" (*Des Espace Autres*, no original) foi publicado pela primeira vez pelo periódico francês "*Architecture-Mouvement-Continuité*", porém escrito por Foucault em 1967.

encontrava a Orquestra (MÜLLER, 2010).[13] Assim, trago aqui os registros de representações de gênero que pude observar entre as e os instrumentistas e no seu fazer musical, também fora do grupo. Isto me permitiu tomar conhecimento, também, das representações de gênero do senso comum de alguns círculos sociais da ambiência da música instrumental, popular e erudita, do Rio de Janeiro.

A busca pela compreensão do campo social tem tido expressiva participação dos estudos de gênero e dos estudos feministas, através da problematização dos processos histórico-culturais que o constituem. A interseccionalidade das questões de poder nas relações de gênero e nas determinações dos papéis sociais de mulheres e homens, bem como nas sexualidades, tem sido corrente na produção de estudos, nos referidos campos. Como argumentam as autoras Bonan & Guzmán (2007, p. 1):

> la teoría de género se posiciona en el debate teórico sobre el poder, la identidad y la estructuración de la vida social. Esto equivale a decir que el género no se restringe a una categoría para denotar las relaciones sociales de hombres y mujeres, al contrario, en su desarrollo actual este cuerpo teórico permite ir más allá del análisis empírico y descriptivo de estas relaciones. De este modo, la teoría de género contribuye al desarrollo del concepto y del instrumental analítico del desarrollo humano. Ofrece elementos para una comprensión sistémica, procesual e histórico-comparativa de la estructuración de las diferenciaciones y de las jerarquías sociales, en sus dimensiones simbólico-culturales, normativas e institucionales.

No âmbito da música erudita ocidental, Mello (1997) indica como as representações de gênero atuam na reprodução simbólica de um mundo hierárquico, com designações do que seja feminino e masculino, e de superioridade do homem[14]. A autora reflete sobre como a superioridade do homem permeia o campo da musicologia, onde se evita a presença da mulher, muitas vezes explicitamente, pelo receio de que aquele campo

> se associe à posição que a mulher ocupava (e ainda ocupa em muitas áreas) na 'vida real', ou seja, inferior, sem poder, caracterizada pela

---

[13] A natureza e as implicações da dificuldade a que me refiro – uma forte e definitiva crise nas relações sociais da Orquestra – estão descritas e interpretadas a partir do capítulo 3 da tese citada.

[14] Para estudos que abordam música pop e sexualidade, ver Walser (1993) e Cohen (1991).

> emocionalidade, sensualidade, frivolidade, todas (as) características que há muito estão ligadas ao próprio objeto da musicologia, a música. Esta antiga associação da música com o universo feminino faz com que os musicólogos tentem sistematicamente manter as mulheres longe do campo, na tentativa de atingir um reconhecimento como ciência, de serem vistos como racionais, sérios e objetivos. Desta forma, a marginalidade do gênero na musicologia acentuou a marginalização histórica das experiências musicais das mulheres, bem como reforçou a ocultação do que é tido como feminino na 'vida real' (MELLO, 1997, p. 3).

Entre as mulheres integrantes da Orquestra, é unânime a percepção da superioridade do homem na sociedade, o que elas podem exemplificar a partir de experiências próprias no meio musical. Uma das flautistas, por exemplo, que tem longa convivência no universo do choro, tradicionalmente constituído por homens, relatou que ouviu de um músico chorista: *Nossa!...como você toca bem!! você até pode fazer parte de um Regional*![15] Outra flautista contou que, após um concerto da Orquestra em Salvador, na rua, um moço foi comentar com ela: *Que lindo!! O som é muito lindo! Mas... achei que pra tocar bem tinha que ser baranga!...*.[16]

Estas duas falas demonstram uma representação do feminino como objeto de beleza e de incapacidade. O belo está dissociado do racional, o que já observou McClary (1994) no âmbito da musicologia, argumentando que é persistente a intenção de não vincular música e atividades musicais, à idéia de feminino e de sensualidade, o que diminuiria seu *status* de "arte séria", objetiva, racional, superior. Nas palavras de Mello (1997, p. 3):

> a musicologia, posta como a ciência da música, busca disciplinar e treinar compositores, intérpretes e ouvintes a se separarem da intuição, sentimentos e imaginação, todos aqueles atributos [tidos como] femininos associados à arte musical.

Embora estas autoras se refiram ao âmbito da musicologia, suas afirmações se aplicam também ao âmbito da música popular, pois nesta ambiência ainda persiste a demarcação clara do que é *de mulher* e do que é mais apropriado para a mulher nas práticas musicais, posto que o critério

---

[15] Nome atribuído ao conjunto instrumental que faz exclusivamente o gênero musical choro.

[16] Ele quis dizer *feia*.

balizador é a racionalidade. Isto fica evidente nestas falas de duas musicistas da Orquestra:

> Ninguém fala sobre isso, e ninguém diz, mas... por exemplo, tá no ar, assim, pra todo mundo, que **o mundo da harmonia é o mundo dos meninos** (Diário de campo, 4 jul. 2009).

> Claro que a gente é tratada diferente, como **não tão musical**; a gente sente, sim, que é por ser mulher. Ninguém espera que você toque bem... As pessoas ficam três vezes mais orgulhosas quando veem a gente fazendo as coisas [tocando a música] direito... E improviso, então?!! Ninguém espera que você faça muuuuito bem (Diário de campo, 24 abr. 2009).

Ou seja, é preciso inteligência e racionalidade quase especiais para compreender e dominar a "complexidade" da harmonia, fundamento que, no senso comum do meio musical que observei, é tido como o mais difícil da linguagem musical e do qual depende improvisar bem ou mal. Como ouvi de um músico, amigo de um integrante da Orquestra: *quem não sabe harmonia não improvisa bem; e acho que mulher não gosta muito de pensar na harmonia, tá ligado?* Vê-se que "a experiência da 'música em si' não pode ser considerada inocente, livre das relações de gênero e livre da política que lhe dá sustentação" (MELLO, 1997, p. 4).

No contexto das relações sociais, Scott (1990, p. 15) argumenta que o gênero pode se apresentar através de quatro elementos, que são interdependentes:

> [a] os símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas[17] [...]; [b] os conceitos normativos que põem em evidência as interpretações do sentido dos símbolos [...]; [c] a noção de fixidez que produz a aparência de uma permanência eterna na representação binária do gênero; [d] a identidade subjetiva." (SCOTT, 1990, p. 14-15).

[17] Uma simbologia, com debates e críticas nos estudos antropológicos de gênero é o binarismo Natureza/Cultura, que associa a mulher à natureza e o homem à cultura. Autoras como Sherry Ortner, Carol Maccormack, Thomas Laqueur, entre outros, procuram demonstrar como as representações de mulheres e homens se relacionaram às noções de natureza e cultura e, também, como essa relação por muito tempo "explicou" e universalizou o determinismo biológico.

Nas falas trazidas anteriormente, se pode localizar: a) representações simbólicas, b) conceitos normativos, c) fixidez do binarismo e d) identidade subjetiva (Scott, *op.cit.*), além de também perceber, nos dizeres, a interdependência destes elementos. Isto também se observa em certos condicionamentos com que as mulheres musicistas convivem: *[...] é assim, a palavra que vale é a do homem* (Entrevista, 7 mai. 2009). Outra instrumentista da Orquestra se queixou da desigualdade e preconceito, também entre mulheres:

> Menino que fica com seis numa noite é o galinha, o fodão! Menina que fica com dois é a maior puta! Já vi meninas falando mal de meninas por isso... E também, meninos falando mal das meninas que eles mesmos acabaram de pegar (Entrevista, 29 jun. 2009).

No âmbito da Orquestra, as mulheres conviviam com falas entre os homens, vez por outra em tom de piada, que reafirmavam as posições sociais de gênero, ou da supremacia do homem e/ou, de servilidade feminina e, às vezes a sério, como esta que ouvi na ante-sala do estúdio em que gravavam o CD do grupo "Contrastes": *Aí, tem que arranjar uma mulé pa cozinha pa tu!* – respondeu um músico a outro que se queixava de dores no estômago, afirmando ser resultado de má alimentação e *preguiça de cozinhar* (Diário de campo, 11 mar. 2009).

Outras duas falas que ouvi em campo são também bastante ilustrativas da proposição de Scott: uma, que Itiberê reproduz como sendo uma fala de Hermeto Pascoal, que circula entre seus alunos e ex-alunos, os quais já ouviram do próprio Hermeto: *A harmonia é a mãe, o ritmo é o pai, e a melodia é o filho.* A outra, presenciada por uma instrumentista da Orquestra, foi dita como estímulo à colega com quem estava gravando em um estúdio, uma música cujo autor brasileiro – de grande prestígio no âmbito da música instrumental nacional e internacional – disse: *É isso aí, Beatriz!*[18] *toca com o pau!! Arrebenta tudo...toca com o pau duro!!* (Entrevista, 7 mai. 2009).

Essas duas falas remetem à representação de família fundada no binarismo macho/fêmea e na lógica da reprodutibilidade, portanto, heterossexual, à qual está vinculada uma visão falocêntrica, inferida pelo menos de dois modos: um, pelo valor dado ao falo na associação com "energia", "força", "êxito", "coragem", "explosão", tudo o que o compositor desejava da intérprete mulher, para a vida de sua composição.

---

[18] Nome fictício.

Se poderia tomar como mero estímulo as frases desse músico, já que a iniciativa de chamar duas mulheres para interpretar sua obra pressupõe que ele de fato acreditava que elas fossem capazes de executá-la como ele a idealizava. Mas – e aqui temos o outro modo de inferência falocêntrica – seria ingenuidade não considerar os simbolismos inerentes ao órgão sexual do homem. É nesse sentido que Lacan (1998) diferencia o pênis – o órgão – do falo. Este seria portador de um conjunto de significados que nele corporificam o *status* da superioridade masculina, a qual, para o autor, se reafirma e se potencializa entre os homens através do contato com mulheres, propagando sua dominação.

Interessante notar, para dimensionarmos o poder exercido pelas construções sociais de gênero na normatização de como se configura o estrutural-sistêmico social, por exemplo, em relação à família: entre casais de pessoas do mesmo sexo são comuns as dificuldades advindas do imperativo heterossexual (GROSSI, 2007) em questões que vão desde papéis sociais/sexuais na relação, até a adoção de filhos,[19] evidenciando o poder exercido também na identidade subjetiva (SCOTT, 1990). Podemos dimensioná-lo também a partir de alguns defensores da família heterossexual como a família normal, para quem

> a adoção de crianças por pessoas do mesmo sexo seria uma ameaça à sociedade e, no extremo, à própria espécie, por colocar em xeque valores supostamente *fundantes da noção de humanidade*, ancorados no gênero (GROSSI, 2007, p. 15).[20]

A partir de minhas andanças pela cidade e também da visão de alguns/mas músicos da Orquestra, percebe-se que é "**na** Lapa [que] tudo é permitido".[21] Isto parece nos autorizar a deduzir que esta urbe também é constituída, na percepção de seus habitantes, de espaços restritivos, ou coercitivos. Muito embora tenhamos, hoje, em muitos contextos, uma transformação radical das relações sociais no que tange ao papel de gênero (por exemplo, nos espaços públicos ocupados por mulheres) e já certa flexibilização quanto à orientação sexual, pude observar em campo casos em que se aplica o "imperativo heterossexual" enquanto "fundante da

---

[19] Ver Fonseca (2008), para uma importante abordagem sobre as "ideologias de hierarquia, discriminação social e desigualdade política", que permeiam a chamada "família que queremos", constituída por pessoas do mesmo sexo que se propõem – e, muitas vezes, *supõem* – viver uma alteridade familiar.

[20] Grifo meu.

[21] Cf. citei anteriormente SIQUEIRA (2008).

noção de humanidade", como traz Grossi. O que para Bourdieu se refere aos efeitos decorrentes das aparências biológicas, produzidos historicamente nas interações sociais:

> O trabalho coletivo de socialização do biológico e de biologização do social, produziu nos corpos e nas mentes uma construção social naturalizada (os 'gêneros' como *habitus* sexuados), como fundamento *in natura* da arbitrária divisão que está no princípio não só da realidade como também na representação da realidade (BOURDIEU, 2010, p. 8-9).

Essa é a força do argumento de Michel Warner (1993) que cunhou o termo "heteronormatividade" atribuída a visão sobre os gêneros que traz implícita a noção de complementaridade – fêmeas e machos – fundamentada na diferença biológica de sexo, que por sua vez determinou as funções sociais de mulheres e homens, de reprodutora e provedor, respectivamente, e todos os demais atributos socialmente caracterizados do que seja feminino e masculino. Um termo também recorrente na produção feminista que aborda mais centralmente as sexualidades, diz respeito ao imperativo heterossexual, como menciona Grossi, acima, e que está diretamente atrelado à heteronormatividade: a "heterossexualidade compulsória", trazido por Adrienne Rich[22] na problematização da sexualidade relacionada às determinações das funções sociais de gênero, se referindo à única expressão aceita como possível na sociedade, ou seja, tida como normal.

Considerações finais

Muito embora o tempo presente se mostre incomparavelmente mais democrático, para as relações de gênero e para as orientações afetivo-sexuais, do que em contextos e períodos passados[23], é importante notar a

---

[22] O termo e sua discussão está em Rich, A. (1980) "Compulsory heterosexuality and lesbian existence", publicado no livro *Blood, bread, and poetry* (1986). Rich se apropriou do termo já em 1976, a partir de um caso julgado no Tribunal Internacional de Crimes Contra Mulheres, em Bruxelas, quando um dos crimes foi nomeado de "heterossexualidade compulsória". No ensaio de 1980 Rich desenvolve o termo refletindo sobre a imposição heterossexual, a partir de trechos de relatos de mulheres lésbicas provenientes de diversas nacionalidades, vítimas de estupro, de terem sido obrigadas a negar que eram lésbicas e, forçadas a relações heterossexuais.

[23] Muito desta transformação se deve ao Movimento Feminista e aos Estudos de Gênero, que problematizaram paradigmaticamente o gênero e as sexualidades

força que ainda tem, na atualidade, o que Bourdieu chama acima de "'gêneros' como *habitus* sexuados": por exemplo, ao nos deparar com contextos musicais como o do rock'n roll, tradicionalmente ligado à liberdade sexual. Assim como alguns rockeiros não acreditam que a mulher tenha *a pegada* necessária/suficiente para executar a bateria, acontece também, em determinadas bandas, de elas conviverem com o alijamento de homens, por serem associadas à família, à romance e à supremacia dos homens rockeiros nas suas vidas domésticas (JACQUES, 2007; FRITH, 1981).

A mim foi particularmente tocante encontrar em campo, ao final da primeira década do século 21, a moral subjacente aos depoimentos de algumas mulheres da Orquestra; principalmente por notar que eram provenientes de contextos católicos, revelando que sentiam *culpa pelo pecado* que cometiam por ocasião de sua iniciação sexual na adolescência, e pelo sentimento conflituoso que acompanhava suas descobertas, gerado pelo *medo do inferno* e pelo medo de serem *mal faladas*.[24]

Outra observação tocante para mim foi a unanimidade entre as instrumentistas quanto ao fato de que os meninos são compelidos à postura oposta, diretamente correspondente: segundo elas, eles *devem* buscar tanto o domínio das "habilidades" e a "destreza" sexual, quanto deixar visível socialmente o domínio *do pedaço* (Entrevista, 29 jun. 2009).

Finalizando, exponho o que se revelou tão inesperadamente quanto útil, nas intersecções do gênero com as disposições duráveis (BOURDIEU, 2003) que se configuravam em *habitus* na Orquestra. Passado um bom tempo, pude compreender como esta categoria constituía alguns nexos significativos na dimensão micro-física das interrelações pessoais e musicais. O próprio *habitus* organizativo e estético musical orientava as execuções instrumentais dos músicos e das musicistas, englobando-as em um só coletivo e para uma mesma direção – para o que chamei de *música coletiva*; para a qual as expressões estético-musicais singulares se dedicavam, quase incondicionalmente e eram, então, subsumidas:

> ao subsumir das individualidades num todo homogeneizado, eram também obliteradas as marcas de gênero, em certa medida, pelo ideal de um todo holístico. Mulheres e homens eram *músicos* – inclusive sob uma

---

principalmente nas décadas de 1960 e 1970 (cf. RUBIN, 1975. BUTLER, 2003. ROWBOTHAM, 1984).

[24] Para a influência do catolicismo nas concepções de gênero e reprodução da dominação masculina, nos dias atuais, ver Caminha (2006).

> retórica de igualdade/simetria, mas que, na prática, lograva o estabelecimento da *não distinção* de gênero - eram *músicos*; pondo sua dedicação e música para a concretização de uma composição, da execução musical (MÜLLER, 2010, p. 232).

Obviamente havia fruição e intenso prazer ao tocar; mas, com a condição de ser nesta cartografia política, que Deleuze (2005, p. 46) nomina "a máquina abstrata, [...] mapa das relações de forças, que procede por ligações primárias não-localizáveis. [...] relações de forças que passam 'não por cima', mas pelo próprio tecido dos agenciamentos que produzem." Nesta cartografia, do resultado sonoro que invisivelmente era estimulado, pelo menos num certo plano, poderia se dizer que era o som de cada instrumento sem gênero, pois apartado do indivíduo músico e do indivíduo musicista; um singular sonoro destoaria do som *da Orquestra*, da *música coletiva*. Na consecução da estética itiberiana, na esteira de uma *família* e de uma *música coletiva* e *universal*, creio que a homogeneização do gênero contribuía para a sensação, ou ao nível de idealização, para um coletivo coeso, harmonioso, como que sem diferença nas individualidades; um todo holístico dada a veiculação de um discurso de radical igualdade e fraternidade entre *irmãos de som*, para formar aquela *família* particular.

REFERENCIAS

BEATO FILHO, Cláudio Chaves. *Músicos Brasileiros: "eruditos" e "populares"*. Tese (Mestrado em Sociologia) – Universidade Cândido Mendes, IUPERJ – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1986.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina***.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil - Record. 2010 [1998].

______. *A sociologia de Pierre Bourdieu***.** ORTIZ, Renato (Org.). São Paulo: Olho d'Água. 2003.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter:* on the discursive limits of sex. London: Routledge. 1993.

______. *Problemas de Gênero:* feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.

CAMINHA, Carla. Um novo olhar sobre a condição feminina no catolicismo. *Revista Habitus*, v. 4, n. 1 , p.62-74, 15 jul. 2007. Anual. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br> Acesso em: 21 abr. 2010.

COELHO, Luís Fernando H. O*s músicos transeuntes*: de palavras e coisas em torno de uns batutas. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2009.

COHEN, Sara. *Rock culture in Liverpool***.** New York: Oxford University Press, 1991.

DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis:* para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco. [1978] 1997.

ECHETO, Victor Silva; SARTORI, Rodrigo Browne. Las ciudades invisibles: heterotopías nômades y postpatriarcado. *Revista de Estudos Feministas*, v .17, n. 2, p. 335-347, 2009.

FONSECA, Claudia. Homoparentalidade: novas luzes sobre o parentesco. *Revista de Estudos Feministas*, v. 16, n. 3, p 769-783, 2008.

GROSSI, Míriam; UZIEL, Anna Paula e MELLO, Luiz. Conjugalidades e parentalidades não-hegemônicas: um campo em construção. In: *Conjugalidades, Parentalidades e Identidades Lésbicas, Gays e Travestis.* Rio de Janeiro: Editora Garamond. 2007. p. 9-10.

GROSSI, Míriam. Na busca "do outro" encontra-se a "si mesmo". In: _____ (Org.) *Trabalho de campo & subjetividade***.** Florianópolis: Claudia Lago, 1992. p. 7-18.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice. 1990.

LACAN, Jacques. A significação do falo [1958]. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

McCLARY, Susan. *Feminine endings:* music, gender, and sexuality. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. Curitiba, 2007. *Revista Eletrônica de Musicologia*. v. 11, Setembro 2007. Disponível em: <www.ufpr.br>

______. *Iamurikuma*: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Les Batutas: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 20, n. 58, p. 177-213, 2005

______. A "origem do samba" como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 11, n. 31, junho 1996.

MÜLLER, Vania Beatriz. *Indivíduo músico,"música universal"*: uma etnografia na Itiberê Orquestra Família. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas – Estudos de Gênero) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. *Revista de Estudos Feministas*, v. 16, n. 2, p. 305-332, 2008 [1998].

OLIVEIRA, Allan de Paula. Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

______. Lágrimas no país do carnaval: melancolia e música popular no Brasil. VII REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DO MERCOSUL. *Anais*... Porto Alegre. 2007.

PEIRANO, Mariza. *A teoria vivida:* e outros ensaios de antropologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores. 2006.

RUBIN, Gayle. The traffic in women: notes on the "political economy" of sex. In: REITER, Rayna (Org.) *Toward an anthropology of women*. New York & London: Monthly Review Press. 1975. p. 157-210.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, v. 16, n. 2, p.5-22, 1990.

SIQUEIRA, Mônica S. Na Lapa tudo é permitido! A Lapa sob o olhar e a experiência de travestis das antigas. *Iluminuras*, v. 19, p. 1-17, 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/iluminuras>

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose:* antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Zahar. 1999.

WALSER, Robert. *Running with the Devil:* power, gender, and madness in heavy metal music. Hanover, NH: Wesleyan University Press. 1993.

WARNER, Michael. *Fear of a queer planet:* queer politics and social theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

A *Casa* do Samba, o Samba da *Rua*: relações de gênero, arte e tradição no samba carioca

RODRIGO CANTOS SAVELLI GOMES

A narrativa sobre a história do samba geralmente começa na Pequena África do Rio de Janeiro, região que ficou unanimemente conhecida como o berço do samba (SODRÉ, 1998; MOURA, 1995; MOURA, 2004; CALDEIRA, 2007; SANDRONI, 2001; DINIZ, 2006). A literatura consagrada do samba apresenta escassas informações que aponte a figura feminina como sujeito atuante neste cenário musical, o que tem conduzido os pesquisadores a apresentar o samba como um espaço essencialmente masculino. Como exemplo disso, destaquei em publicação anterior (GOMES, 2010, 2011) que estudos sobre o samba do início do século XX costumam fazer inúmeras referências às Tias Baianas, no entanto, apesar da influência destas mulheres no campo político e religioso, raras indicações são encontradas referentes à presença delas no cenário musical. Há certo consenso, um imaginário construído no samba carioca no início do século XX que coloca as Tias Baianas como as responsáveis por gerar a estrutura propícia para o rito, protegendo, abrigando, mantendo a comida e a bebida, enquanto que o fazer musical é assumido pelos homens. Quando a roda se forma, as mulheres são mencionadas na dança e, quando muito, constituindo o coro e as palmas. Revelam-se, então, inúmeras personalidades masculinas, como Donga, Sinhô, João da Baiana, Pixinguinha, Hilário Jovino, Heitor dos Prazeres, Germano, Caninha, Almirante, Baiano. Alguns destes inclusive proclamados 'Rei do Samba' como Sinhô, 'Imperador do Samba' como Caninha ou 'criador do samba' no caso do Donga.

Ao analisar dados secundários, como notas-de-rodapé, anexos, informações dispersas e marginais na literatura produzida sobre o samba, identifiquei uma face feminina no samba da Pequena África do Rio de Janeiro. Para isso, examinei o samba a partir de sua conexão com as religiões afro-brasileiras, seus mitos, ritos e práticas, o que constituiu um elo importante para compreender a formação das relações de gênero no samba deste período, especialmente nos domínios da percussão e do canto. Estudos sobre religiosidade têm demonstrado que em diversos territórios majoritariamente afro-brasileiros a mulher negra possui um elevado status social, especialmente no campo religioso, de modo que se constituem em

territórios de poder feminino (THEODORO, 1996, 2008; LANDES, 2002; SANTOS, 2006; MATOS, 2007). A partir disso, mostrei que as relações, costumes e convenções que caracterizavam os ritos nos terreiros exerceram influência significativa sobre o samba, e vice-versa. Há um intercâmbio, por vezes pouco explorado, entre os ritos dos terreiros e as convenções instituídas no samba e, consequentemente, na música popular brasileira. Para analisar as relações de gênero no samba a partir desta perspectiva, foi preciso também reconhecer que a mulher negra, ao mesmo tempo em que participou da história da mulher brasileira, possui aspectos exclusivamente seus, construindo *sua história* de *mulher negra* (THEODORO, 1996, p. 57), com características próprias marcadas por sua ancestralidade africana e outras que adquiriu em função das condições que a realidade local lhe impôs.

A partir disso, identifiquei que as Tias Baianas da Pequena África foram mulheres atuantes e influentes no meio musical de sua época, compositoras, instrumentistas, cantoras, agentes transformadoras em um território apontado como essencialmente masculino, como é o caso de Ciata[1], Perciliana[2], Carmem do Ximbuca[3], Maria Adamastor[4], Amélia Aragão[5], entre outras. Pude confirmar que os cânones literários que

---

[1] Tia Ciata ou Hilária Batista de Almeida. Nasceu em Salvador em 1954. Veio para o Rio de Janeiro por volta dos 22 anos de idade, onde passou a viver até seu falecimento em 1924. Casou-se com João Batista da Silva, com quem morou na Rua Visconde de Itaúna, ao lado da praça XI, e teve 15 filhos. Mãe-de-santo, tornou-se a mais famosa das Tias Baianas da virada do século XX, procurada até pelo então presidente Venceslau Brás, de quem curou uma ferida crônica.

[2] Tia Perciliana do Santo Amaro ou Perciliana Maria Constança. Filha de Joana Ortiz e Fernandes de Castro, casou-se com Félix José Guedes, com quem morou por muitos anos na Rua Senador Pompeu, na Zona do Peo. Mãe do famoso pandeirista João da Baiana. Foi uma das famosas Tias Baianas da virada do século XX.

[3] Tia Carmem, conhecida como Carmem do Ximbuca ou Tia Carmem da Praça Onze. Nasceu em 29 de julho de 1878, foi para o Rio de Janeiro em 1893, onde faleceu em maio 1988, aos 109 anos. Casou-se com Manoel Teixeira, com quem teve 22 filhos, e ficou conhecida como Carmem do Ximbuca, que era o apelido dele. Foi uma das famosas Tias Baianas da virada do século XX.

[4] Tia Maria do Adamastor ou Maria da Conceição César. Carioca de nascimento, recebeu o apelido de Baiana devido à sua profunda convivência com os negros vindos do estado nordestino. Participou da fundação de vários ranchos, como o Sempre-Vivas, Flor da Romã e Rei de Ouros, onde frequentemente fazia o papel de mestre-sala.

[5] Tia Amélia do Aragão. Casou-se com Pedro Joaquim Maria. Morou na Rua Teodoro da Silva, 44 – onde nasceu seu filho Donga em 1889 – depois na Rua Costa

consagraram o samba da “Pequena África do Rio de Janeiro” como uma manifestação musical essencialmente masculina e produzida por homens revelaram uma versão limitada dos acontecimentos. Tais cânones ignoraram a produção de diversas mulheres e minimizaram a importância dos aspectos femininos presentes nos ritos, nos mitos, na religião, a matrilinearidade que permeia a cultura afro-brasileira e o samba.

No presente artigo vou tratar da atuação feminina no samba em um contexto um pouco mais amplo. Apresentarei algumas considerações a partir de um imaginário construído sobre as relações de gênero no samba utilizando alguns dados recolhidos durante o trabalho de campo no Rio de Janeiro[6]. Em sua maioria, depoimentos de mulheres do mundo do samba, alguns obtidos por meio de entrevistas concedidas diretamente a mim, outros ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e outros publicados em diversos meios como livros, jornais, sítios da internet. Trata-se de uma tentativa de capturar uma espécie de discurso nativo no mundo do samba que apresento com a intenção de mapear algumas generalizações sem estabelecer necessariamente um período ou recorte geográfico.

Com base em Sandroni (2001), Caldeira (2007) e Vianna (2007), parto do princípio que o samba, ao se estabelecer em outros espaços geográficos e outros contextos, se revestiu de um novo significado e passou a ter outra função. Desprovido dos signos religiosos e rituais que o vinculavam a tradição – portanto, afastado de sua veia matrilinear –, o samba iniciou um processo de consolidação como gênero musical, incidindo sobre ele a concepção ocidental de obra-de-arte, edificada pelos mitos artísticos das belas-artes (SODRÉ, 1998, p. 57). Esse decurso não se deu sem gerar uma série de conflitos e impasses no meio negro. É o caso da discussão sobre a autoria do samba ‘Pelo telefone’, criado coletivamente numa festa na casa de Tia Ciata e depois registrado individualmente por Donga e Mauro de Almeida. Criado numa roda de partideiros, sem preocupações autorais, ‘Pelo telefone’ acabou sendo recriado com elementos musicais de diversas origens, e inserido como produto no mercado aberto da indústria de diversões. E como tal, como gênero musical e não mais como festa, o samba foi tratado como objeto autônomo, uma mercadoria, passível de ser dado, roubado, comprado, vendido, negociado; práticas que, a partir de então, começaram a se tornar comum entre os compositores de samba. Entretanto, os impasses veementes não vieram apenas meio negro. Para muitos setores da alta cultura, a incorporação do samba representava “uma espécie de degenerescência da música artística”

Pereira, 129 e, por fim, na Rua do Aragão, que lhe deu o apelido de Amélia do Aragão. Foi uma das famosas Tias Baianas da virada do século XX.

[6] Trabalho de campo desenvolvido no Rio de Janeiro entre janeiro de 2009 a dezembro de 2010 para pesquisa de Mestrado (cf. GOMES, 2011).

(MENEZES BASTOS, 1995), sendo tratado como uma arte inferior, selvagem e indecorosa; uma ameaça aos padrões e ideais da alta burguesia, especialmente por guardar profundos vínculos com as expressões afro-brasileiras. Há infinitos exemplos deste repúdio em depoimentos de políticos, jornalistas, artistas, publicados em notas de jornais, revistas, produções literárias, manifestos.

Portanto, esta passagem marcou o início de um processo altamente conflitante dentro do mundo do samba, ao mesmo tempo em que contribui para construir um gênero musical, recriou os papéis sociais e os padrões de comportamento no interior desta manifestação (CALDEIRA, 2007, p. 23). As transformações não se limitaram ao seu valor social e comercial, passaram também por uma série de aspectos: compositores, intérpretes, meios de divulgação, locais de execução, público ouvinte, forma, estética e, como pretendo mostrar aqui, também nas relações de gênero. Ao mesmo tempo, abriu as portas para o infindável debate entre "tradição" e "modernidade" que, após muitos ciclos, segue bastante vigor como um tema relevante para o samba contemporâneo. Ao menos cinco ciclos foram bem marcantes: o que envolveu a música 'Pelo Telefone' em 1917; o paradigma do Estácio[7] da década de 1930; a bossa-nova na década de 1960; o pagode[8] do Cacique de Ramos nos anos 1980 (neste caso, reclamando o retorno às tradições abandonadas pelas Escolas de Samba); e o pagode romântico[9] dos anos 1990. Paralelamente à dicotomia "tradição x modernidade" é gerada uma série de dicotomias

[7] Para usar o termo proposto por Sandroni (2001).

[8] Sobre o termo "pagode" ver nota a seguir.

[9] Conforme Trotta (2007) e Lima (2002), o samba atualmente se divide em duas correntes principais: aqueles são identificados como "de raiz" e os que são associados ao pagode ou "pagode romântico". O termo 'samba de raiz' costuma ser usado para identificar o trabalho de sambistas tradicionais, que dizem aceitar em menor medida a influência da indústria fonográfica. Sua sonoridade remete desde ao estilo do Estácio (anos 30 e 40) até o estilo desenvolvido no Cacique de Ramos por volta dos anos 80. Na literatura há diversas designações, como: neopagode (MOURA, 2004), samba moderno (PEREIRA, 2007), pagode (DINIZ, 2006), pagode de raiz ou pagode 'original' (TROTTA, 2007; LIMA, 2002). Embora tidos como 'de raiz', os sambistas de raiz tocam também músicas bastante atuais. Já o termo 'pagode' costuma ser associado aos grupos menos conservadores, mais comerciais, abertos ao gosto das grandes mídias. Suas sonoridades remetem ao estilo desenvolvido nos anos 90 por grupos como Raça Negra, Negritude Jr. Na literatura, os termos mais comuns associados a este estilo são: pagode romântico (TROTTA, 2007; PEREIRA, 2007; LIMA, 2002), pagode comercial (DINIZ, 2006), pagode paulista (PEREIRA, 2007), pagode brega, pagode pop. Em realidade, o termo 'pagode' acabou sendo alvo de disputa entre esses dois segmentos. Mas, com o passar do tempo, muitos sambistas tradicionais preferiram abandoná-lo e adotar o termo "samba de raiz" como forma de se diferenciar do pagode romântico.

secundárias, como" "cultura negra x embranquecimento", "expressão comunitária x atividade comercial", "cultura popular x cultura de massa", "qualidade x quantidade", "tradição x espetáculo".

Neste jogo de dicotomias, não pude resistir à tentação de colocar mais uma peça. Observo que quando o samba tente para a 'tradição' se aproxima de sua carga feminilizadora do mundo negro, do ritual afro-religioso, território de poder feminino. Quando tende à modernidade, se encaminha à masculinização, incorpora mais intensamente a concepção ocidental e burguesa de arte, ou seja, local de não-poder feminino.[10] Neste último, a celebração da mulher através da beleza, do corpo e da sedução faz parte do jogo masculino. Por 'modernidade' não me refiro diretamente ao mercado, à indústria cultural e às inovações tecnológicas, pois estes elementos são praticamente indissociáveis da construção do samba. Desde muito cedo na história, o samba se caminhou na direção do mercado e da indústria cultural nascente.

> Nem bem o ritmo começava a se afirmar enquanto tal, com características próprias e 'públicas', e o samba já chegava, pelas mãos de Donga ("Pelo Telefone" – 1916), ao mundo do disco, do mercado. Num certo sentido, seria possível afirmar que, no mundo do samba (bem como de toda a tradição musical na qual ele se insere), nunca se teve medo do *mercado*, das *influências*, do *poder* e assim por diante. Sempre houve, ao longo de sua história, uma combinação bastante visível de 'tradição' e 'modernização' (PEREIRA, 2003, p. 123).

---

[10]De acordo com Brett e Wood (2002), a arte da música, a profissão musical e a musicologia do século XX foram moldadas pelo medo à diversidade sexual, assim como as temáticas de gênero. Para os autores, questões como homossexualismo e gênero desviam o aspecto da "música centrada em si" – fenômeno da "música absoluta" – representando uma ameaça à hegemonia viril, ao status da ciência marcada pela lógica do raciocínio, pelo culto ao intelecto, pela demonstração de força, seriedade, fonte verdade e poder. Desse modo, essa concepção busca afastar-se dos elementos básicos da vida comum, do cotidiano das pessoas, centrando-se em aspectos essencialmente técnicos e racionais. Para Mello (2007), o fato da música, assim como a dança, estar ligada aos prazeres sensuais, pode ter servido de apoio para os musicólogos assumirem ao longo da história da música ocidental uma postura extremamente formalista. McClary (1991), Mello (2007) e Williams (2007) mostram que durante muito tempo a musicologia trabalhou no sentido de reforçar o paradigma da masculinidade, edificando-se, para isso, em determinados personagens mitológicos masculinos (Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Stravinsky, Chopin, etc.) e um determinado conceito de obra arte, de obra musical, de estética, de beleza, cuja ênfase está na dimensão racional, na objetividade, na seriedade, propriedades frequentemente associadas ao gênero masculino.

Portanto, por 'modernidade' me refiro mais à passagem de samba-rito para samba-arte. E, talvez, o termo mais apropriado não seja modernidade ou modernização, mas sim 'artificação', ou seja,

> a transformação da não-arte em arte. Isto consiste em um processo social complexo da transfiguração das pessoas, das coisas e das práticas. A artificação não somente tem a ver com mudança simbólica, deslocamento de hierarquias e legitimidade, mas, implica também modificações muito concretas nos traços físicos e nas maneiras das pessoas, nas formas de cooperação e organização, nos bens e nos artefatos que são usados, etc. (SHAPIRO, 2007, p. 135).

Tal processo consiste em requalificar as coisas e enobrecê-las: o objeto torna-se arte; o produtor torna-se artista; a fabricação, criação; os observadores, público, etc. Entretanto, este processo não implica na simples adaptação às concepções de artes estabelecidas entre os séculos XVII e XIX ou a um mero processo de legitimação. A própria artificação transforma a arte, reelabora suas concepções, uma vez que novos elementos são incorporados (sujeitos, símbolos e objetos), novos mundos sociais são construídos, portanto, novas artes nascem. Neste processo de artificação, o que para alguns é visto como positivo, um avanço, para outros se trata de uma degenerescência, um retrocesso.

Em publicação recente (GOMES; PIEDADE, 2010) apontei o pagode romântico[11] dos anos 1990 como um dos mais combatido atualmente pela vertente da 'tradição', devido "a intenção explícita de seus protagonistas de misturar a prática tradicional do samba com elementos da estética *pop*" (TROTTA, 2007). Neste estudo, o pagode romântico se apresentou como um dos universos mais masculinos do samba, apesar de se tratar de um fenômeno recente, surgido em uma época onde as mulheres conquistaram diversos espaços na sociedade e nas práticas musicais. As bandas de pagode lembram as *boybands* americanas e brasileiras dos anos 1980, como Menudos, Black Street Boys, Dominó, Polegar, em geral bandas formadas por jovens garotos sensuais, vestidos conforme os padrões da moda burguesa. Destaquei a presença feminina no pagode romântico como exceção à regra e uma das estratégias para participação das mulheres neste setor consistiu na formação de grupos musicais exclusivamente femininos. Dos 26 grupos levantados na época, 25 eram formados por apenas homens e 1 grupo formado por mulheres. Em contraposição, as práticas que se definiram como de 'raiz' apresentaram um elevado grau de participação das mulheres (aproximadamente 40% dos integrantes) e de forma integrada

[11] Ver definição na nota 9.

com os homens, configurando-se, portanto, como um espaço mais acessível para a expressão feminina.

No caso pagode dos anos 1980, cujo protagonista principal foi o grupo estabelecido em torno do Cacique de Ramos, tratou-se de um movimento contra a profissionalização das Escolas de Samba e a diminuição do espaço para a expressão do negro e suas tradições. Carlos Aberto Pereira, que realizou um estudo antropológico em torno deste movimento, revela que a história da formação inicial do bloco se dá como

> música e ideias religiosas. E esse fato inclusive, do capital religioso-musical das famílias que fundam o Cacique, deve certamente ter um peso na explicação do enorme potencial de crescimento que o bloco demonstrou (PEREIRA, 2003, p. 42).

Este processo não significou uma recusa à indústria cultural e às inovações tecnológicas. Ao contrário, ele se afirma enquanto samba *tradicional* por excelência, um samba 'de raiz', ao mesmo tempo em que aparece com enorme força na mídia, evidenciando intricadas relações entre a indústria do disco, o mundo do rádio e da televisão e a cultura 'popular' (PEREIRA, 2003, p. 28). Apesar da década de 1970 e 1980 ser um período onde as Escolas de Samba começaram abrir inúmeros espaços para a presença feminina, seja nos desfiles (com setores exclusivamente femininos, como ala das baianas, passistas, rainhas, madrinhas), seja na estrutura da escola (confecção de vestimentas e acessórios, criação de agremiações de mulheres, diretorias femininas), a parte musical era, e continua sendo, conduzida basicamente por homens. Foi em torno da estrutura do Cacique de Ramos que mulheres como Jovelina Pérola Negra, Beth Carvalho, Chiquita, Leci Brandão, Alcione, Tereza Cristina, Dorina, Nilze Carvalho, encontraram espaço para exercer suas atividades musicais, e não nas Escolas de Samba. E o fizeram sem necessariamente encarnar a figura da musa-mulata, até então indispensável para as mulheres que almejassem se projetar no mercado fonográfico. Muitas das mulheres que começaram a se apresentar no samba a partir da década de 1980 reivindicaram a posição de matriarcas, mães, tias. Entretanto, isso não significa que a imagem da mulata foi negada pelas vertentes da 'tradição', ao contrário, a mulata permanece como elemento essencial para estabelecer um harmonioso diálogo com a indústria cultural, como revela Pereira (2003) em seu estudo sobre o bloco Cacique de Ramos. Segundo o autor, a mulher foi a maior imagem da agremiação, de modo que um dos grandes pontos de apoio do bloco foi a beleza das mulheres, "o quanto as belas mulatas do Cacique desempenharam o papel de verdadeiro *marketing* do bloco" (PEREIRA, 2003, p. 57).

Em relação aos outros ciclos apontados anteriormente, é possível dizer que o samba do paradigma do Estácio, além das transformações rítmicas, buscou desvincular o território das Tias Baianas e os símbolos afro-brasileiros como elementos essenciais para produzir um samba 'autêntico', propondo em seu lugar valores e símbolos proclamados como nacionais (SANDRONI, 2001; VIANNA, 2007). Neste contexto não há referências às mulheres negras na literatura do samba, nem mesmo como protetoras e acolhedoras do rito. Surge sim um espaço para mulheres intérpretes, de pele clara, incorporando o papel de musa (e não de Tia), entre elas, as mais famosas Marília Batista, Carmem e Aurora Miranda, Dalva de Oliveira.

Para reforçar os exemplos da relação 'tradição = feminino', merece destaque o fato que atualmente tem sido nas velhas-guardas das Escolas de Samba – uma criação recente das agremiações, no entanto proclamado como espaço consagradíssimo da 'tradição' – que as mulheres negras conseguiram assumir a posição de destaque no meio musical, seja como cantoras, intérpretes, instrumentistas e compositoras, funções raramente abertas para atuação feminina nas Escolas de Samba. É o caso da velha-guarda da Escola de Samba Embaixada Copa Lord de Florianópolis – que acompanhei em pesquisas anteriores (GOMES, 2008; GOMES; PIEDADE, 2010) – e da velha-guarda da Portela do Rio de Janeiro, onde recolhi para este estudo depoimentos de algumas mulheres sambistas. No caso da velha-guarda da escola de Florianópolis, pude constatar a presença de inúmeras mulheres (praticamente metade do grupo) através da parceria com grupos de samba de raiz, revelando-se figuras como Jandira (compositora, cantora e percussionista), Joseane (cantora e percussionista) e Fernanda (cavaquinista). No caso da Escola da Portela, Áurea e Surica (pastoras da velha-guarda) contaram-me que desde a primeira formação da velha-guarda as mulheres começaram a aparecer com protagonistas. Foi o caso de Vicentina, Iara e Lurdes. Segundo Áurea, essas mulheres

> [Áurea]: [...] pertenciam a primeira formação da velha-guarda da Portela e tinham vozes afinadíssimas, dona Vicentina principalmente. E elas cantavam espontaneamente na escola [sem microfones, constituindo o coro], depois cantaram na primeira formação da velha-guarda, Dona Lurdes, Iara e Vicentina. Todas também cozinhavam e cantavam, isso vem junto.[12]

---

12 Áurea Maria de Almeida Andrade. Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Bairro Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro (RJ), dia 23 de setembro de 2010 às 10h30min. Duração: 58 minutos. Áurea é filha de Manacéa e Dona Neném. Fez sua estréia na Portela em 1970 e atualmente é pastora da Velha-Guarda da

Foi na velha-guarda que Áurea e Surica encontraram espaço para exercer atividades musicais na Portela. Assim me contou Surica:

> [Surica]: Em 1980, o Manacéa – que era o responsável pela velha guarda – me convidou para integrar a Velha-Guarda Show, onde estou até hoje. E foi onde abriu as portas, onde fiz meu disco, comecei a conviver mais com os artistas. Se hoje eu sou conhecida agradeço muito à Velha-Guarda da Portela.[13]

Em boa parte da literatura sociológica e antropológica é empregada a dualidade homens-esfera pública / mulheres-esfera privada. Nesta direção, Roberto DaMatta (1997) propõe uma leitura da sociedade brasileira a partir das categorias *casa* (privado) e *rua*[14] (público). Para DaMatta, tais termos não designam simplesmente espaços geográficos, mas categorias sociológicas, entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotada de positividade e domínios culturais institucionalizados. A *casa* se configura num domínio onde as relações pessoais prevalecem e tais relações estão fundadas nas mediações tradicionais, ou seja, no universo privado da família, nas relações comunitárias, na amizade, no compadrio. Já a *rua* se caracteriza como um domínio onde as leis universais e mercadológicas adquirem maior força, ou seja, é local de individualização, de luta, do "idioma do decreto, da letra dura da lei, da emoção disciplinada que, por isso mesmo, permite a exclusão, a cassação, o banimento, a condenação" (DaMATTA, 1997, p. 19).

Apesar do samba não pertencer exclusivamente ao domínio privado ou público, existe um imaginário de *samba-arte* que está para o

---

escola, ao lado de Tia Surica e Neide. É também compositora e, agora que está aposentada, pretende dedicar-se mais a carreira musical.

[13] Tia Surica ou Iranette Ferreira Barcellos. Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Bairro Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro (RJ), dia 26 de setembro de 2010 às 10h30min. Duração: 30 minutos. Tia Surica nasceu em 1940. Começou a frequentar a Portela aos 4 anos de idade e hoje é uma das referências da escola. Em 1957, junto com as pastoras Marlene, Conceição, Mocinha e Iramaia, gravou o LP *A Vitoriosa Escola de Samba da Portela*. Desde 1980 passou a integrar a Velha-Guarda desta agremiação, onde gravou diversos CDs. Em 2004, aos 63 anos, gravou seu primeiro disco solo. No quintal de sua casa – conhecida como o 'Cafofo da Surica' – ela costuma reunir centenas de pessoas para rodas de samba, lembrando as Tias Baianas do início do século XX.

[14] Utilizarei os termos '*casa*' e '*rua*' em itálico quando eu estiver me referindo às categorias sociológicas, como forma de diferenciar de espaços físicos.

público e outro de *samba-rito* que está o privado. No sentido de tencionar a dicotomia 'tradição' e 'artificação' em torno da prática do samba, recorro à teoria de DaMatta (1997) para aproximar o feminino/tradição da esfera da *casa* e o masculino/artificação ao domínio da *rua*. Resumo as categorias apresentadas até agora no quadro a seguir:

Tab.1: resumo das categorias analíticas apresentadas ao longo do texto.

A teoria de DaMatta também é empregada no samba por Roberto M. Moura (2004) em seu estudo sobre a *roda de samba*. De acordo com sua teoria, uma coisa é o samba; outra, a escola de samba; e uma terceira, que antecede as duas, é a *roda de samba*.

> Antes de existir o samba como gênero musical e a escola de samba como agrupamento comunitário cuja performance é simultaneamente marcial e dramática, já havia a roda de samba, que não se confunde com uma coisa nem outra. Ao longo dos anos, essa música original vai mudar, os instrumentos também. O que vai permanecer é a roda. O sentido da roda. Sua significação sócio cultural. O comportamento musical, as relações de hierarquia interna (MOURA, 2004, p. 42). A roda, em contraponto [com o mercado], permanece intangível em sua estrutura. É um veículo na contramão das mudanças, agindo como um instrumento de construção de cidadania (e onde se forja uma das principais noções do que seja cultura brasileira) (MOURA, 2004, p. 212).

Sem negar que o ritual da *roda* é capaz de fabricar produtos capazes de interessar ao consumo, ele revela que

> a casa propicia a formação da roda como manifestação espontânea e festiva, na qual vai se desenvolver um tipo de música que ganha foros de gênero. É dentro da casa que nasce o samba – do amaxixado ao de formato estaciano –, e incluídos na "casa" os quintais e terreiros propícios à sua prática (MOURA, 2004, p. 30).

Neste pensamento, foi a *roda* que permitiu que o ambiente da casa das Tias Baianas se espalhasse por bares, fundos de quintais, blocos e ranchos carnavalescos, festas, quadras de escola de samba e salas de concerto. É a invocação da *roda* que legitima o samba como um produto da esfera da *casa*. E, nesta direção, Moura também maneja com a questão do feminino e masculino em torno das categorias *casa* e *rua*. Para ele,

> quando alguém se aproxima do samba, através da roda ou das escolas, dificilmente percebe seu caráter doméstico. Num e noutro caso, verá uma predominância do elemento masculino, que toca e canta. Mas, se esse envolvimento evoluir, se a pessoa aprofundar essa aproximação, por certo descobrirá as raízes caseiras que estão por trás daqueles sons. Para ficar nos exemplos mais decalcados, só após provar "o famoso feijão da Vicentina" é que o sujeito pode afirmar que conhece a Portela. Ou, só depois de ter andado nas festas de Dona Zica e Dona Neuma é que terá cacife para falar da Mangueira. Em suma, é como se o samba tivesse duas faces: a masculina, para público externo, e a feminina, para os que são de casa (MOURA, 2004, p. 36).

Colocando isso nos termos das relações de gênero, a *roda de samba* seria essencialmente feminina; a roda de samba como produto masculino (conforme aponta a literatura consagrada do samba) seria a visão que a *rua* tem da *casa* e ela só é hegemônica na aparência, na imaginação do observador externo que, por sua condição, não consegue enxergar a cultura matriarcal do samba. Por outro lado, Moura não examina como que o feminino se manifesta no samba externo à cultura da *roda*. Ao parecer, o autor toma as categorias *roda* e *samba* como exclusivas da *casa*. O samba que não é da *casa* está desclassificado do conjunto 'samba'.

Ou Casa ou Samba

As interseções entre as dimensões *casa/rua*, samba-arte/samba-rito tiveram implicação direta na vida de determinadas mulheres que adentraram no mundo do samba, por vezes, exercendo ação decisiva em sua vida pessoal e profissional. Vou pontuar a seguir alguns acontecimentos vividos por mulheres que ficaram conhecidas ao longo história do samba e

de mulheres que entrevistei especificamente para este estudo a fim elucidar esta questão.

Chiquinha Gonzaga[15] foi uma das mulheres que, por exemplo, tiveram que deixar casamento por sua carreira de musicista. Em 1865, após dois anos de matrimônio, seu primeiro marido, Jacinto Ribeiro do Amaral, lhe exigiu uma opção definitiva: ou ele o a música, conforme consta em diversas biografias da compositora (DINIZ, 1984; FRÉSCA, 2000; LIRA, 1978). E, ao parecer, ele não se incomodava com o fato de ter uma esposa que tocasse belas canções ao piano em sua casa – afinal, este era um dote de valor para as mulheres 'de classe' da época –, mas sim com a projeção pública que estava tomando a música de Chiquinha e pelo fato de sua esposa apresentar uma conduta considerada imprópria às mulheres de seu meio social. Apesar de o fato ter ocorrido há quase um século e meio, tal demarcação, público/privado, *casa/rua*, samba-arte/samba-rito encontra seu sentido no discurso contemporâneo do mundo do samba e, diga-se de passagem, em muitos outros contextos. Contou-me Tia Surica que em 1966 – cem anos após o episódio anterior – ela mesma passou por situação semelhante e, assim como Chiquinha, preferiu optar em uma vida pelo samba.

> [Surica]: Por causa do carnaval eu perdi até o casamento. Eu era noiva e meu noivo não gostava de samba. Então eu desfilava e não falava nada pra ele. Mas eu esqueci que naquela época já tinha televisão, e quando ele me viu na televisão ele disse: ' – Olha lá, mamãe, a dama com dois valentes ao lado'. Ali acabou o casamento. Mas não tenho arrependimento não. [...] Eu, pelo menos, do jeito que eu sempre convivi em samba, a minha carreira artística e tudo, é difícil um homem aceitar. Mas, como eu sempre fui independente, eu optei pelo samba, pela minha carreira artística, e graças a Deus estou me dando bem. Há males que vêm para bem. [16]

---

[15] Chiquinha Gonzaga ou Francisca Edwiges Neves Gonzaga. Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 17 de outubro de 1847 e faleceu na mesma cidade em 28 de fevereiro de 1935. Filha do militar José Basileu Neves Gonzaga e de Rosa Maria de Lima.

[16] Tia Surica ou Iranette Ferreira Barcellos. Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Bairro Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro (RJ), dia 26 de setembro de 2010 às 10h30min. Duração: 30 minutos. Tia Surica nasceu em 1940. Começou a frequentar a Portela aos 4 anos de idade e hoje é uma das referências da escola. Em 1957, junto com as pastoras Marlene, Conceição, Mocinha e Iramaia, gravou o LP *A Vitoriosa Escola de Samba da Portela*. Desde 1980 passou a integrar a Velha-Guarda desta agremiação, onde gravou diversos CDs. Em 2004, aos 63 anos, gravou seu primeiro disco solo. No quintal de sua casa – conhecida como o 'Cafofo

A complicada equação "arte ≠ casamento" se expressou na carreira de outras mulheres, e nem todas optaram pelo samba. Vale lembrar a biografia de Otília Amorim[17], mulher que decidiu retirar-se da vida artística após seu casamento com um empresário paulista (ALBIN, 2012). Igualmente, Aurora Miranda[18] revelou que, em pleno sucesso, preferiu largar a carreira pelo casamento. Por essa razão, não se considera artista como sua irmã, Carmem Miranda. Segundo conta:

> Eu parei e soube para quando devia. Estou envelhecendo com alegria. [...] Há ocasiões em que eu sinto vontade de cantar. Eu, depois que casei, fiquei seis anos sem ter filhos. Nesses seis anos eu fiquei muito tempo nos Estados Unidos. [...] Então, eu às vezes, para me distrair, cantava. Trabalhei com Walt Disney, fazia ponta em diversos filmes, fazia comentários, narrações, então isso era uma coisa fácil, não me tirava dos afazeres de casa, de dona-de-casa, de esposa. Há 26 anos eu sou muito bem realizada no matrimônio. Não há nada que me faça passar por cima disso. Eu não acredito que se possa levar avante as duas coisas, a arte e essa parte. Você me cite um caso que eu quero ouvir. Não existe (MIRANDA, 1967).[19]

Neste depoimento, Aurora deixa entrever que tal opinião radical se deu a partir da observação da experiência mal sucedida de sua irmã, Carmem. Segundo Aurora, ela teve uma vida infeliz na parte sentimental com sérios problemas no casamento justamente por causa da sua carreira artística. Poderíamos confrontar esses casos listando inúmeras mulheres que conseguiram equilibrar as duas dimensões, mas essa questão é frequente nos depoimentos das mulheres musicistas e, de fato, parece ser uma problemática essencialmente feminina. Não encontrei, em momento algum, exemplos de situação semelhante vivida por homens sambistas.

---

da Surica' – ela costuma reunir centenas de pessoas para rodas de samba, lembrando as Tias Baianas do início do século XX.

[17] Otília Amorim. Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 13 de novembro de 1894 e faleceu em São Paulo (SP), por volta de 1970. Trabalhou em muitas companhias teatrais, dentre as quais a de Carlos Leal e Procópio Ferreira. Sua discografia é pequena, e se iniciou somente em 1931, com cinco discos para a gravadora Victor.

[18] Aurora Miranda da Cunha. Nasceu no Rio de Janeiro em 20 de abril de 1915 e faleceu 22 de dezembro de 2005. Assim como sua irmã, Carmem Miranda, Aurora foi atriz e cantora. Trabalhou no Cassino da Urca e fez dupla com Carmem, excursionando pelos Estados Unidos.

[19] Transcrição minha.

Os casos mencionados até então foram de mulheres que se destacaram antes do casamento e, por isso, suas biografias se tornaram públicas. Mas há também os casos onde o casamento pode ter operado como fator de impedimento para uma possível carreira artística. Em entrevista concedida a mim, Vó Maria[20] e sua neta Sônia contaram que desde muito pequena Vó Maria cantava com os irmãos. Quando maior passou a cantar em todas as festas que aconteciam em sua casa, em reunião de amigos e encontros do terreiro. Ou seja, uma musicista nata do samba-rito. Embora ela nunca teve a pretensão de profissionalizar, não faltaram incentivos por parte dos amigos e desestímulos por parte do marido Donga[21]. Com o prestígio que Donga tinha em seu meio, pouco esforço seria necessário para lançar sua esposa em uma carreia promissora.

> [Sonia]: Ela [Vó Maria] sempre foi a pessoa no nosso centro – ela era a mãe pequena [...] – que puxava os pontos. Era um centro que tinha uns 50 médiuns e você ouvia a voz da vovó acima da voz de todo mundo. Sempre todo mundo falou muito da voz dela. Diziam: ‘ – A senhora tem uma voz linda. – A senhora é afinadíssima! – Por que a senhora não canta?’ Então sempre houve essa cobrança: por que uma voz tão bonita não canta? Aí casou-se com o vovô Donga, mas ele, meio machista, quando ela saía lá da cozinha – ela sempre fez as comidas todas – e vinha cantar um sambinha, todo mundo: ‘ – Poxa Donga, que voz bonita! Por que não deixa ela cantar?’ Ele: ‘ – Que cantar, o quê! Deixa ela aqui!’. Aquela coisa do homem, né. Mas todo mundo levava na brincadeira, nunca isso esteve concreto na nossa cabeça. [22]

> [Vó Maria]: Eu finjo que sambo, eu tiro muito bem, mas sambar, eu não sei não... e sempre cantava uma coisinha.. Mas o Donga falava: - Aonde tiver profissional, a senhora não canta porque a senhora só tem voz, mas tem o profissional. Então eu só chegava, assim... E cantava umas coisinhas. [...] E naquela época, também era assim: pra você cantar numa rádio, você tinha que... Você sabe, né?... Fazer outras coisas... entende? [...] Então, todo mundo que eu falava em cantar, me dizia: - Não, cantar pra quê? Mas

---

[20] Vó Maria ou Maria das Dores Santos. Nasceu em Mendes, interior do Rio de Janeiro, em 05 de maio de 1911. Na década de 1960 ela se tornou a segunda esposa de Donga, autor da música "Pelo Telefone". Em janeiro e fevereiro de 2003, aos 92 anos, gravou o seu primeiro CD, lançado no dia 22 de setembro de 2003, na Sala Cecília Meireles.

[21] Donga ou Ernesto Joaquim Maria dos Santos. Autor de um dos sambas mais famosos na história do samba, a música “Pelo Telefone”.

[22] Sônia Regina, neta da Vó Maria. Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Bairro Tijuca, Rio de Janeiro (RJ), dia 25 de setembro de 2010 às 14h. Duração: 1 hora e 12 minutos.

> mesmo assim, minha filha, eu nunca dei facilidade. Quando eu passava em algum lugar e me apertavam, eu dizia: - Virgem, Nossa Senhora! Porque eu sempre gostei de dar exemplo aos filhos e aos netos e nunca, ninguém vai dizer: "a minha vó fez isso", nem minha mãe também, nem minha filha também, então sempre andei na linha reta.[23]

Fig. 1: À esquerda, Pixinguinha, Vó Maria e Donga, sem data. À direita, Vó Maria em show na sala Cecília Meireles em 22 de setembro de 2003, por ocasião do lançamento de seu primeiro CD.[24]

Vó Maria só conheceu o sucesso aos 92 anos, após a morte de seu marido, quando gravou seu primeiro disco e começou a fazer concertos em locais públicos.

Dona Zica da Mangueira, embora não tenha arriscado a carreira artística, parece ter vivido situação semelhante com seu parceiro Cartola. Segundo ela:

> Eu tinha uma vontade louca de ser cantora, tinha hora que eu botava tudo pra fora, cantava as músicas dele, mas Deus não me deu esse dom de ser cantora. Então, às vezes, quando eu começava a cantar as músicas dele

---

[23] Entrevista de Vó Maria concedida a Lou Micaldas para o sítio "Velhos Amigos". Matéria publicada em 10 de fevereiro de 2004. Disponível em: <http://www.velhosamigos.com.br/Foco/vomaria.html>. Acesso em: 30 dez. 2010.

[24] Fotos extraídas do sítio oficial de Vó Maria. Disponível em: <http://www.vomaria.kit.net/fotos00.html>. Acesso em: 14 jan. 2011.

ele dizia: "- o Zica, para um bocadinho. Você não é minha parceira não!" (ZICA, 1993) [25]

Neste depoimento ao MIS, Dona Zica cantou trechos de algumas músicas de Cartola e, a meu ver, não se tratava de uma mulher desprovida de tal 'dom', como ela argumenta. Pude ouvir uma voz ao estilo rouco, grossa, mas colocada com determinação, dentro do estilo, com a afinação requerida. Há inúmeros exemplos de mulheres sambistas com esse estilo de voz, como Alcione, Clementina, Jovelina Pérola Negra. Além do mais, de acordo com Castro (2004, p. 53), Zica foi pastora da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, uma das Escolas mais tradicionais e bem conceituadas do Rio de Janeiro.

Por certo, o depoimento de Dona Zica foi exageradamente marcado pela biografia de Cartola, fugindo totalmente ao propósito deste registro, que a princípio, deveria focar na vida dos convidados. Dona Zica foi colocada na posição de "grande mulher atrás de um grande homem". Basta uma rápida leitura das biografias de dona Zica para perceber que essa hierarquia está mal interpretada. Zica foi para Cartola esposa, mãe, secretária, relações públicas, agente, empresária, enfermeira, empregada. Zica fazia para Cartola, desde arrumar emprego, cuidar da saúde, do visual, das músicas, contato com os cantores da época para reintegrar Cartola no cenário musical. Ela botava ordem, mandava ir trabalhar, alimentava, mantinha as contas da casa, inclusive cuidava das relações familiares, quando, por exemplo, fez com que ele reencontrasse com o pai para restabelecer uma relação que tinha rompido por mágoa. Cartola compunha e tocava violão, e se tornou 'o grande'. A mesma situação ocorreu no depoimento de Marília Batista, conforme mostrarei mais adiante.

Ao apresentar tais trechos dos depoimentos de Vó Maria e Dona Zica, não pretendo aqui apontar Donga e Cartola como responsáveis pela invisibilidade de suas esposas, mas mostrar que, em muitos casos, a instituição familiar pode limitar ou ampliar o acesso ao conhecimento social, ritual e político de homens e mulheres de acordo com os valores morais por ela incorporados. De acordo com o documento A Força

---

[25] Transcrição minha. Dona Zica, ou Euzébia Silva do Nascimento, nasceu em 6 de fevereiro de 1913, faleceu em 22 de janeiro de 2003. Filha Euzébio da Silva, guarda-freios da Estação Central do Brasil, e Gertrudes Efigênia dos Santos, lavadeira de profissão. Zica foi sambista da velha guarda da Estação Primeira de Mangueira e foi a última mulher do sambista Cartola. Foi um grande símbolo do carnaval carioca. Em 1962 juntamente com seu marido Cartola, fundou o bar Zicartola, na rua da Carioca, centro do Rio de Janeiro, freqüentado por muitos sambistas, como Zé Keti, Nelson Sargento, Paulinho da Viola e Nelson Cavaquinho.

Feminina do Samba (2007), inúmeras esposas foram proibidas por seus maridos de participar das atividades das Escolas de Samba, entre as biografadas, Dona Regina, Tia Cecéia e Catarina. Tal condição costuma recair também sobre as filhas, como foi na família de Áurea de Dona Neném. Segundo elas,

> [Dona Nenem]: Manacéa gostava da Portela, bem dizer foi criado na Portela, mas ele não gostava muito que eu fosse e nem elas [as filhas] fossem na Portela. Aí elas quase não iam. [...] Nos desfiles até saíam.[26]
>
> [Áurea]: É, porque não era lugar pra menina, pra mulher. Era só pra eles, homem! [27]

Essa representação "rua, lugar de homem" e "casa, lugar de mulher" está presente no imaginário de muitas mulheres e homens sambistas. Mila Burns (2006) conta que durante seu trabalho de campo sobre a compositora Ivone Lara conversou com um dos atuais representantes do samba "de raiz", o cantor e compositor Moacyr Luz e, nesta ocasião, perguntou-lhe qual seria a razão da preponderância masculina no mundo do samba. Piadista, ele teria respondido que "mulher não faz samba porque não vai a botequim" (BURNS, 2006, p. 18). Algumas mulheres, mesmo após o sucesso e consagração no domínio público, procuraram de algum modo desvincular sua imagem do domínio da *rua*, afirmando a *casa* como seu espaço de legitimação.

> Eu disse pra ele: - olha rapaz, eu nunca fiz música em bar não, nunca compus em bar não. Eu gosto é da minha casa. Eu boto lá, eu uma hora

---

[26] Dona Neném ou Yolanda de Almeida Andrade. Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Bairro Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro (RJ), dia 23 de setembro de 2010 às 10h30min. Duração: 58 minutos. Dona Neném nasceu em 1925 e mora em Madureira desde os seis anos de idade. Viúva de Manacea, com quem esteve casada por 44 anos. Faz parte da história viva da Portela, atuando desde as festas dos fundos de quintais até nas Escolas de Samba, é uma das referências obrigatórias quando se trata relembrar o passado.

[27] Áurea Maria De Almeida Andrade. Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Bairro Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro (RJ), dia 23 de setembro de 2010 às 10h30min. Duração: 58 minutos. Áurea é filha de Manacéa e Dona Neném. Fez sua estréia na Portela em 1970 e atualmente é pastora da Velha-Guarda da escola, ao lado de Tia Surica e Neide. É também compositora e, agora que está aposentada, pretende dedicar-se mais a carreira musical.

> vou ver as panelas como é que está, torno a cantar, torno a escrever, pego o cavaquinho e vejo se ta boa a harmonia e tudo mais. (LARA, 1978) [28]
>
> Outro dia eu me recusei a fazer um programa na televisão porque queriam me botar num bar, com cerveja, fazendo um samba. Eu nunca fui disso! Eu recusei. Cantar conversa de botequim, num bar com uma cerveja. (BATISTA, 1967) [29]
>
> Eu nunca estive, nunca me considerei frequentadora assídua das grandes noites carioca [...] Eu nunca fui, sabe. Eu acabava de cantar e ia pra minha casa. Isso depois que eu voltei a cantar. Antes também, eu não acreditava que alguém pudesse me conhecer, fazer amizade comigo não. Eu cantava minhas coisas e tal e depois ia tranquilamente pra minha casa. Eu acho que até hoje eu não to bem enquadrada nessa vida de boemia, não. Mas não deixo de gostar, de frequentar quando tenho tempo. (CARDOSO, 1970) [30]

A prerrogativa "lugar de homem" e "lugar de mulher" foi determinante para o estabelecimento dos papéis de gênero nas práticas musicais, afirmando a posição de "cantora-interprete" como o lugar apropriado para as mulheres sambistas – embora não exclusivamente feminino – e o campo da composição como masculino por excelência. Neste último, mulheres compositoras começam a ser apresentadas no samba a partir da década de 70, com as pioneiras Clementina de Jesus, Ivone Lara e Jovelina Pérola Negra, mais de 50 anos após a gravação e ampla divulgação da música "Pelo Telefone" – considerada o marco inicial desta resignificação simbólica ao exigir a incorporação da função-autor no

[28] Transcrição minha. Yvonne Lara da Costa nasceu no Rio de Janeiro em 13 de abril de 1921. Cantora e compositora brasileira. Filha de João da Silva – mecânico de bicicletas, violonista e componente do Bloco dos Africanos – e D. Emerentina, pastora do Rancho Flor do Abacate. Casou-se aos 25 anos de idade com Oscar Costa, filho de Alfredo Costa, presidente da escola de samba Prazer da Serrinha, onde conheceu alguns compositores que viriam a ser seus parceiros em algumas composições, como Mano Décio da Viola e Silas de Oliveira.

[29] Transcrição minha. Marília Monteiro de Barros Batista ficou conhecida como uma das mais importantes intérpretes da obra de Noel Rosa. Além disso, foi cantora, compositora e instrumentista brasileira. Nasceu no Rio de Janeiro em 13 de abril de 1918 e faleceu em 9 de julho de 1990.

[30] Transcrição minha. Eliseth Cardoso é cantora brasileira. Além do choro, consagrou-se como uma das grandes intérpretes do gênero samba-canção e da bossa-nova. Lançou mais de 40 LPs no Brasil e gravou vários outros em Portugal, Venezuela, Uruguai, Argentina e México. Nasceu no Rio de Janeiro em 16 de julho de 1920 e faleceu em 7 de maio de 1990.

universo do samba. Entretanto, tal ausência de compositoras pode ser traduzida pela palavra invisibilidade, ou seja, a construção histórica e cultural desta ausência. Abaixo apresento alguns dados que podem elucidar essa questão.

Mila Burns (2006), em seu estudo biográfico sobre a compositora Ivone Lara conta que Ivone, nascida em 1921, compunha desde os 12 anos. Por volta da década de 1940 já tinha uma porção de composições, mas não se atrevia a mostrá-las em público: "Imagine: uma mulher fazendo samba! Tinha muito preconceito, sim, era muito difícil" (LARA apud BURNS, 2006, p. 64). Segundo Burns, Ivone se encontrava numa situação complicada: "não podia tornar públicos os seus sambas, sob pena de ser rechaçada, de antemão, pelo simples fato de ser mulher. Todavia, desejava que suas músicas fossem ouvidas e ansiava obter a opinião dos especialistas. Temia mostrar os sambas, mas queria que eles fossem apreciados" (BURNS, 2006, p. 64). Por isso, ela pediu ao seu primo, Mestre Fuleiro, que apresentasse nas rodas da Escola de Samba Império Serrano os sambas que ela compunha como se fossem de autoria dele. Segundo Ivone Lara

> Era um sucesso. Ele tocava e todo mundo gostava, elogiava, perguntava de onde ele tinha tirado a ideia. Eu ficava de perto, vendo aquilo, ouvindo o que diziam, e pensando que era tudo meu. Mas não dava raiva o preconceito, não. Dava era orgulho de ver que o povo gostava (LARA apud BURNS, 2006, p. 64).

Embora tenha ingressado na ala dos compositores da Escola Império Serrano em 1965 – quando compôs o samba-enredo da escola em parceria com Silas de Oliveira e Bacalhau – somente a partir de 1977, aos 56 anos, Dona Ivone resolveu dedicar-se à carreira de compositora, depois de aposentar-se como enfermeira e assistente social. Seu reconhecimento como sambista só chegou na maturidade. Sobre seu ingresso na ala dos compositores, Ivone conta mais um episódio que confirma a constante tentativa de invisibilizar as mulheres deste meio:

> houve um detalhe interessante. Fizeram os prospectos, mas no prospecto veio Silas de Oliveira e Bacalhau. Aí o Fábio Mello disse: [...] ' – E Ivone Lara?'. Viu, já tinha aquela coisinha de mulher... Aí ele disse: ' – tem que fazer outro prospecto e botar o nome da Dona Ivone aí, sem o nome da Dona Ivone então tira as partes que ela botou'. (LARA, 1978)[31]

---

[31] Transcrição minha.

Em depoimento ao MIS em 1967, Marília Batista (1918-1990) contou que também compunha desde muito jovem. Para usar suas palavras: "aos 10 anos eu dei um recital no Teatro Cassino Beira-Mar cantando 15 músicas, sendo que as 5 músicas da última parte já eram de minha autoria" (BATISTA, 1967).[32] Sua façanha como compositora foi muito pouco conhecida na história da música popular brasileira, tendo sobressaído seu talento como cantora-intérprete de Noel Rosa. O depoimento ao MIS foi marcado por um constante entrave: por uma lado os entrevistadores querendo saber sobre a relação dela com Noel Rosa e por outro a artista querendo ser reconhecida como compositora e como uma figura independente desta relação. Já na primeira pergunta sobre Noel Rosa, Marília afronta:

> Antes de conhecer Noel Rosa, eu preciso situar bem minha posição diante da música popular brasileira, para que não se cometa nenhum engano a respeito da minha posição. Eu, além de intérprete de Noel Rosa, sou compositora, sou autora de música popular. Antes de conhecer Noel Rosa eu já cantava minhas músicas em todos os lugares que ia, e o próprio Noel me conheceu cantando as minhas músicas num show no grêmio esportivo Onze de Junho. Depois deste coquetel – o 8º Brodway Coquetel, que era um show nacional no cinema Captólio – é que o Noel entrou no programa Cazé em contato comigo e começou a me dar músicas. Gostava da minha interpretação e eu cantava 70 ou 80% do que era meu e 20% do Noel Rosa. Tanto assim, que a grande intérprete de Noel Rosa, que é a Araci de Almeida – minha colega – gravou e fez sucesso com a música minha, que é a 'Menina Fricote'. [...] Então, o que eu quero que você saiba é o seguinte: eu não sou apenas intérprete de Noel Rosa – o que, aliás, me honra muito ter sido a intérprete que ele escolheu. [...] Eu cumpri meu dever com Noel Rosa, tudo o que ele me ensinou. Eu me apaguei como autora até conseguir gravar toda a obra de Noel, porque eu considerava isso um dever, gravar o que Noel me ensinou. (BATISTA, 1967)[33]

---

[32] Marília Batista. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som. 11 de setembro de 1967. (CD 92.1 e CD 92.2). Transcrição minha.

[33] Marília Batista. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som. 11 de setembro de 1967. (CD 92.1 e CD 92.2). Transcrição minha.

Fig. 2: Marília Batista ao centro. Da direita para esquerda: Mário Moraes, Cyro de Souza, Henrique Batista, Fernando Pereira, Renato Batista e Noel Rosa. Ano 1933.34

Mas os entrevistadores não estavam interessados neste tema e, logo após esta declaração, resolveram retomar o assunto "Noel Rosa" com a seguinte pergunta: "Marília, ainda sobre seu encontro com Noel Rosa, você poderia nos relatar como se deu, como ocorreu e quais as melhores recordações da sua amizade – que foi muito grande – como Noel?". Em tom de desapontamento ela respondeu: "Eu, em diversas entrevistas... o meu conhecimento com Noel já foi tão publicado e republicado que eu acho que todos já sabem, mas eu vou repetir, foi [...]". Então ela faz um breve resumo sobre o assunto e retoma:

> agora dá licença que eu faço um pouquinho de propaganda aqui no Museu pelo menos da minha música... daqui a 500 anos eles vão tomar conhecimento afinal da minha música. Eu tenho músicas gravadas pela Araci, pelo Arnaldo Amaral, pelo Francisco Alves – aquela: 'A Mulher tem Razão, ninguém vai proibir'. Francisco Alves, um sucesso absoluto. O Arnaldo Amaral gravou 'Um Samba de 42', aquele: 'a vila apresenta um samba de 42'. Vocês não eram nascidos, mas foi um sucesso. A Eliseth Cardoso gravou 'Praça 7' – que aliás é uma beleza na voz dela –, gravou 'Pedestal', também meu. Em São Paulo, há pouco tempo recebi uma homenagem no Teatro Record que muito me emocionou. Foi agora, no Programa Bossa-Saudade. Eles puseram a Eliseth cantando diante da

34 Foto do Acervo de Almirante (Henrique Foréis Domingues), incorporado pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1965. Amplamente disponível em sítios da internet.

> plateia, e num trono os autores do que ela cantava. E eu, gloriosamente, estava num destes tronos, para que Eliseth encerrasse o programa cantando 'Praça 7'. Isso foi uma emoção imensa, porque agora em 1967, eu estava finalmente no meu devido lugar diante da música popular brasileira. Pelo menos num programa, mas estive como autora e compositora de música popular. É o que eu sou na realidade. Além de professora de música – formada pela Escola Nacional de Música –, além de sambista e intérprete, além de intérprete de Noel Rosa, além de intérprete de outros autores, eu sou acima de tudo compositora de samba. É o que eu sou e não quero ser mais nada do que isso. (BATISTA, 1967)[35]

E assim segue até mais ou menos metade do depoimento, quando os entrevistadores finalmente percebem que a entrevistada quer falar sobre ela e não sobre outra pessoa, deixando a entrevista seguir ao seu gosto. O reconhecimento de Marília Batista como compositora até hoje não foi efetivado, a maior parte das pequenas biografias que encontrei dão conta apenas de sua atuação como intérprete. Os comentários a respeito de suas composições estão bastante incompletos, não há um catalogo de suas obras ou uma estimativa sobre a quantidade de obras produzidas. Mesmo Ricardo Cravo Albin, uma das pessoas que a entrevistou para este depoimento ao MIS, deixa de mencionar em seu Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira[36] uma série de músicas relatadas por Marília Batista como suas durante o depoimento, como "Menina Fricote", "A mulher tem razão", "Um samba de 42", "Pedestal", "Moreno Você", "Chance", "Primeira Saudade".

Um estudo mais aprofundado a respeito das mulheres compositoras deve contribuir para e esfacelar a prerrogativa comumente apresentada de que as mulheres compositoras, desde Chiquinha Gonzaga, passando por Tia Ciata, Ivone Lara, Clementina de Jesus, Marília Batista, e

---

[35] Transcrição minha.

[36] No Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira são mencionadas apenas 20 músicas, entre elas: "Balão apagado, (c/ Noel Rosa), Bossa do futuro, Consciência (c/ Renato Filho), Grande prêmio (c/ Henrique Batista), Imitação (c/ Henrique Batista), João Teimoso, (c/ Noel Rosa), Lamento (c/ Henrique Batista), Me larga (c/ Henrique Batista), Não há mais samba na terra (c/ Henrique Batista), Nunca mais (c/ Henrique Batista), Pedi... Implorei... (c/ Henrique Batista), Praça Sete, Praia da Gávea (c/ Henrique Batista), Rio 61, Salão azul (c/ Henrique Batista), Tamborim batendo (c/ Henrique Batista), Vai, eu te dou a liberdade (c/ Henrique Batista), Véspera do amanhã, Vila dos meus amores (c/ Henrique Batista), Você não é feliz porque não quer (c/ Henrique Batista)" Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/marilia-batista/obra>. Acesso em: 27 dez. 2010.

outras, são casos raros e exóticos na história da música popular brasileira. Em "Tias Baianas que Lavam, Cozinham, Dançam, Cantam, Tocam e Compõem" (GOMES, 2010) discorro sobre esta problemática e apresento uma considerável constituição feminina no samba da Pequena África do Rio de Janeiro. Alguns autores brasileiros têm contribuído ao apontar novas perspectivas para esta questão no samba e na música popular brasileira, entre eles, Barradas (2008), Giacomini (2006), Mello (2007), Santiago (2009), Theodoro (2008), Werneck (2007).

Considerações finais

As pequenas narrativas expostas neste estudo por meio do depoimento de mulheres sambistas permitem criar certas imagens a respeito da representação feminina no samba. Os dados levantados consistem numa proposta reflexiva, apontamentos, sugestões, de maneira que muitas das considerações devem ser tomadas como uma possibilidade de leitura sobre uma história que tem sido tratada com excessiva homogeneidade e não como uma tentativa de construir uma nova história. Não tenho a intenção de negar ou minimizar a importância do consagrado conjunto mitológico formado sobre a história do samba, apenas apontar que tal narrativa pouco considerou a representação feminina e, portanto, precisa de uma revisão.

Neste sentido, este estudo apontou que os cânones literários que consagraram o samba como uma manifestação musical essencialmente masculina e produzida por homens revelaram uma versão limitada dos acontecimentos. Trata-se de uma narrativa construída sob uma perspectiva da *rua* cujas referências são as histórias dos grandes homens, das grandes obras, dos acontecimentos públicos, das grandes batalhas e disputas políticas, com pouco ou nenhum interesse pelo conhecimento da *casa*, místico, mítico, religioso e espiritual, pela vida privada, pela história das mulheres. Tais cânones ignoraram a produção de diversas mulheres e minimizaram a importância dos aspectos femininos presentes nos ritos, nos mitos, na religião, no matrilinearidade que permeia a cultura afro-brasileira.

Assim como os cânones da música clássica europeia foram consolidados a partir do ponto de vista da masculinidade, privilegiando a figura do homem e do universo masculino em detrimento da mulher e do feminino (McCLARY, 1991; MELLO, 2007; WILLIAMS, 2007), o imaginário que vem sendo construído a respeito da história do samba e, consequentemente, de grande parte da música popular brasileira, vem seguindo um processo semelhante. Portanto, espero que este trabalho possa contribuir para gerar um maior interesse sobre o tema das relações de gênero no mundo do samba e na música popular brasileira no conjunto de

abordagens musicológicas/etnomusicológicas, uma vez que raramente tal tema tem sido apresentado nas publicações sobre pesquisa em música no Brasil. Ao mesmo tempo, espero contribuir para que o universo feminino venha compor o quadro destes estudos de forma mais consistente.

REFERENCIAS

A FORÇA FEMININA DO SAMBA. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2007. Idealização: Nilcemar Nogueira e Helena Theodoro. Coordenação e Edição: Nilcemar Nogueira, José de La Peña Neto e Gisele Macedo. Realização: Centro Cultural Cartola. 2007.

ALBIN, Ricardo. Otília Amorim. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/otilia-amorim>. Acesso em: 5 nov. 2012.

BARRADAS, Fernando da Conceição. Relações de gênero na música popular Brasileira. *Akrópolis*, v. 16, n. 4, p. 227-235, out./dez. 2008.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth. Música lésbica e guei. Tradução, notas, ilustrações, legendas, hipertexto e áudio de Carlos Palombini. *Revista eletrônica de musicologia*, v. 7, dez. 2002. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMv7/Brett_Wood/Brett_e_Wood.html>.

BURNS, Mila. Nasci para sonhar e cantar: gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba.* Noel Rosa, de costas para o mar. São Paulo: Mameluco, 2007.

CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola*: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura, 2004.

DaMATTA, Roberto. *A Casa e a rua*: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DINIZ, André. *Almanaque do samba*: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*: uma história de vida. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1984.

FRÉSCA, Camila Ventura. Chiquinha Gonzaga. In: *Rebeldes brasileiros*: homens e mulheres que desafiaram o poder (Coleção Caros Amigos Fascículo 1). São Paulo: Editora Casa Amarela, 2000. p. 18-31.

GIACOMINI, Sonia Maria. Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação. *Estudos Feministas*, v. 14, n. 1, p. 85-101, jan.-abr. 2006.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli Gomes. *Música, gênero, comunidade*: uma etnografia no morro do Mont Serrat, Morro da Caixa d'Água, Florianópolis, SC.

2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

GOMES, Rodrigo Cantos S. *Tias baianas que lavam, cozinham, dançam, cantam, tocam e compõem*: um exame das relações de gênero no samba da Pequena África do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA e XV COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIRIO. *Anais*... Rio de Janeiro, 2010.

GOMES, Rodrigo Cantos S. *Samba no Feminino*: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX. Dissertação (Mestrado em Música – Musicologia-Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; PIEDADE, Acácio Tadeu. Música, mulheres, territórios: uma etnografia da atuação feminina no samba de Florianópolis. *Revista Música e Cultura*, n. 5, p. 1-15, 2010. Disponível em: <http://musicaecultura.ufsc.br/Gomes_Piedade-Samba.pdf>.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. O pagode dos anos 80 e 90: centralidade e ambivalência na significação musical. *Em Pauta*, v. 13, n. 12, p. 89-111, 2002.

LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga*: grande compositora popular brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

MATOS, Maria Aparecida Donato de. *Mãe baiana, corpo-linguagem*: um estudo sobre o mito na cultura do samba do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura – Poética) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

McCLARY, Susan. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 11, Setembro de 2007. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMv11/14/14-mello-genero.html >.

MENEZES BASTOS, Rafael. A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o Feitio de Oração de Vadico e Noel Rosa (Por que as Canções Têm Música?). *Antropologia em Primeira Mão*, n. 1, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 1995.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda*: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *Cacique de Ramos*: uma história que deu samba. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços, 2003.

PEREIRA, Airon Alisson. O *"samba moderno" e o pagode romântico em Florianópolis*: história, bandas e características. 2007. Monografia (Graduação em Licenciatura em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina. 2007.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTHIAGO, Ricardo. *Solistas dissonantes*: a história (oral) de cantoras negras. São Paulo: Letra e Voz, 2009.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. C*orpo e ancestralidade*: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. 2. ed. São Paulo: Terceira Imagem, 2006.

SHAPIRO, Roberta. O que é artificação? *Sociedade e Estado*, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

THEODORO, Helena. *Mito e espiritualidade*: mulheres negras. Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

THEODORO, Helena. As muitas mulheres ao tambor. In: NASCIMENTO, Alexandre et al (Orgs). *Histórias, culturas e territórios negros da educação*: reflexões docentes para uma reeducação das relações étnico-raciais. Rio de Janeiro: E-papers, 2008. p. 153-177.

TROTTA. Felipe da Costa. *Juízos de valor e o valor de juízos*: estratégias de valorização na prática do samba. *Revista Galáxia*, n. 13, julho de 2007.

VIANNA, Hermano. O *mistério do samba*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

WERNECK, Jurema Pinto. O *samba segundo as Ialodes*: mulheres negras e a cultura midiática. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

WILLIAMS, Alastair. C*onstruting Musicology*. Aldershot UK, Burlington VT: Ashgate, 2007.

Depoimentos em áudio

BATISTA, Marília. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro. 11 de setembro de 1967. (CD 92.1 e CD 92.2).

CARDOSO, Eliseth. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro. 21 de julho de 1970. (CD 61.1, CD 61.2 e CD 61.3).

LARA, Ivone. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro. 30 de junho de 1978. (CD 523.1, CD 523.2 e CD 523.3).

MIRANDA, Aurora. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro. 18 de maio de 1967. (CD 11.1 e CD 11.2).

ZICA, Dona. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro. 27 de julho de 1993. (VHS 257.1 e VHS 257.2).

ANEXOS

Música Lésbica e Guei

Versão original sem cortes do artigo de

PHILIP BRETT

ELIZABETH WOOD

para o novo *New Grove*

Tradução e notas de

CARLOS PALOMBINI

Prefácio do tradutor

No dia 4 de janeiro de 2001, Fred Everett Maus encaminhou à lista de discussão do Grupo de Estudos Lésbicos e Gueis (GLSG)[1] da Sociedade Musicológica Americana (AMS) esta mensagem de Philip Brett.

> Caro Fred: Você poderia enviar o que segue à lista do GLSG?
>
> Obrigado (e obrigado pela divulgação).
>
> Feliz Ano Novo.
>
> Philip

> Muito obrigado, Fred, por informar-nos sobre essas linhas um tanto baratas no de resto admirável diário londrino *The Independent*[2]. Ficaria pessoalmente grato se fosse avisado de notícias/entrevistas similares, pois estou curioso quanto à recepção de um artigo que o *Grove*, felizmente, não se cansa de citar como "controverso". (Eu só gostaria que o *Independent* se informasse direito. Sou um cidadão norte-americano, e não um "*male Brit*", seja lá o que seja isso.)

---

[1] Atualmente, Grupo de Estudos Lésbicos, Gays, Bissexuais, Transgênero e Queer (LGBTQ Study Group). Disponível em: <www.ams-lgbtq.org>. Acesso em: out. 2013.

[2] Ele se refere a uma entrevista concedida ao jornal por Stanley Sadie: Michael Church, "How Music Got Its *Grove* Back", *The Independent*, 30 dez. 2000.

Como você bem pode imaginar, todo o processo, da submissão (uma palavra tão adequada aos fatos ocorridos) à publicação (já disponível na rede, caso sua biblioteca assine), foi uma extração dentária. Tanto pelo antiamericanismo subjacente quanto pela homofobia. Cito como exemplo esta observação de Stanley Sadie: "O projeto NAMES é algo de que ninguém aqui ouviu falar: você pode esclarecer?" A pergunta, diz ele, "talvez possa fazê-lo perceber que o artigo está escrito numa perspectiva muito norte-americana" (claro, se ele cortou europeus como Klaus Nomi e Pierre Boulez para fazer valer sua opinião).

Mas pensei que, no acalorado debate subsequente, houvesse feito algum progresso com Stanley Sadie, que não é ativamente homofóbico, e derramou elogios (logo na revista dos ex-alunos da Universidade de Cambridge)[3] a meu artigo sobre Britten,[4] precisamente por ser o primeiro a levar a sério a questão da sexualidade e aintegrá-la ponderadamente na discussão da vida e obra.

Stanley cumpriu muito bem seu papel de editor, mas não pode, por exemplo, deixar de lançar-nos o ultraje de um jovem editor de "música ligeira" que considerou uma "distorção capital" citarmos o título da canção "You're a Queer One, Julie Jordan", de *Carrossel*, após confundir um comentário no qual dizíamos, à maneira de D. A. Miller,[5] que o teatro musical da Broadway e do West End sempre fora um lar para nós, com uma afirmação essencialista sobre as intenções de Oscar Hammerstein. Por essa "manipulação", fomos comparados a David Irving![6] O dito editor, viríamos a saber depois, claro que era gay. Suspeito que ele e vários outros sejam refratários aos moldes teóricos do artigo — não gostamos de Foucault nas Ilhas Britânicas.

E realmente decepcionamos por não expor as vacas sagradas ao tratamento sacrificial. Tanto que, ao invés de afirmar qualquer coisa de Schubert, sugerimos que todo o cânon alemão seja tão indelevelmente *queer* que na verdade pouco importa quem dormiu com quem. O principal é que *nós* temos algo a dizer sobre a música numa perspectiva lésbica. Decidi saudar quaisquer indignidades e ataques que sobrevenham, e por isso não me importo mesmo com Stanley a soltar fumaça para sua plateia britânica de inimigos do politicamente correto. Para alguns de nós que têm levado vidas protegidas, acredito ser hora de levar chumbo. Foi uma das razões para não insistirmos no ensaio seminal de Susan McClary sobre Schubert. Todos sabem de nossa dívida com ela — e vou reconhecê-la mais uma vez aqui — sobretudo como a pessoa que abriu

---

[3] Philip Brett obteve os títulos de Bacharel em Artes (1958) e Bacharel em Música (1961) pela Universidade de Cambridge, à qual retornou, após um ano com Joseph Kerman, em Berkeley, para completar seu doutorado sobre William Byrd (1965).

[4] Philip Brett, "Britten and Grimes", *The Musical Times*, 118/1618 (1977): 995–97 e 999–1000.

[5] Crítico norte-americano, professor da Universidade da Califórnia, em Berkeley.

[6] Autor inglês que nega o Holocausto.

espaço para o trabalho em estudos lésbicos e gays, feministas etc. Que ataquem outros agora.

Liz e eu tencionamos produzir um relatório sob nosso prisma, e publicar o original completo, sem cortes, no boletim GLSG oportunamente.

Philip[7]

Em 25 de maio propus lançar o original e sua tradução no Brasil. A resposta chegou no mesmo dia: "gostaria muito de ver o artigo 'Lesbian and Gay Music' à disposição de brasileiros e outros leitores do português"[8]. Elizabeth Wood concordou no dia seguinte: "É maravilhoso"[9]. Ivan Raykoff tampouco se opunha: "Seria um prazer enviar-lhe por e-mail a versão integral do artigo e bibliografia que publiquei no último boletim GLSG, ou uma cópia impressa do mesmo"[10]. Entre o relatório "sob nosso prisma"[11] e "Lesbian and Gay Music"[12], Raykoff intercalara "notas comparativas"[13]:

Saudações aos autores por inserirem terminologia extramusical interessante, como "consolo", no novo *New Grove*! Agora falando sério, o artigo é o legado de bem mais de uma década de inspiração, entusiasmo e trabalho árduo de todos os interessados nos prospectos e nas possibilidades de uma musicologia "*queer*".

A versão original está abaixo (com permissão). Os parágrafos foram numerados conforme as seções para facilitar comparações com a versão impressa nas páginas 597–608 da nova edição do *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Uma leitura comparada revela cortes indiscriminados e uma profusão de revisões menos óbvias. Algumas merecem destaque:

---

[7] Philip Brett, mensagem de 3 de janeiro de 2001 a Fred Maus, encaminhada à lista do GLSG no dia seguinte.

[8] Philip Brett, mensagem de 25 mai. 2001 ao tradutor, com cópia para Elizabeth Wood e Ivan Raykoff.

[9] Elizabeth Wood, mensagem de 26 mai. 2001 a Philip Brett, com cópia para Ivan Raykoff e o tradutor.

[10] Ivan Raykoff, mensagem de 27 mai. 2001 ao tradutor, com cópia para Elizabeth Wood e Philip Brett.

[11] Philip Brett e Elizabeth Wood, "Regarding the *New Grove* Article", *GLSG Newsletter* 11/1 (2001): 1–2. Disponível em <www.ams-lgbtq.org/Newsletters/N21.pdf>; incorporado ao artigo como "Introdução" neste livro.

[12] Philip Brett e Elizabeth Wood, "The *Original* Version of the *New Grove* Article", id., 3–20.

[13] Ivan Raykoff, "Comparative Notes", id., 2.

Na primeira sentença do parágrafo 1.2[14], por exemplo, o verbo "seja" foi trocado por "fosse" — se para refletir o contexto histórico que segue ou para indicar a *hetero*ssexualização contemporânea da profissão musical (hum), é uma questão em aberto.

No parágrafo 1.6[15], o cardápio de 26 nomes[16] ("e tantos outros") foi sumariamente eliminado, e a promessa "que poderia ser expandida para incluir...", transformada num esquálido e deveras inútil "que poderia facilmente ser expandida". A prática de excluir nomes ao invés de incluí-los retorna nos parágrafos 5.2 e 5.5[17]. Também cortadas: as duas últimas sentenças (explosivas) do parágrafo 2.5[18], o final do parágrafo 4.1 (a partir de "Deve-se mencionar ainda...")[19], e amplas parcelas dos parágrafos 7.10 e 7.11[20], sobre Tchaikovsky.

No parágrafo 3.3[21], formulação original: "Já o *drag* britânico, sobrevivendo até a era da televisão através de artistas como Benny Hill, mostra a que ponto esses shows podem contribuir para institucionalizar a homofobia através do ridículo, ao invés da incitação ativa ao ódio." Publicada como: "O *drag* britânico, por outro lado, sobreviveu até a era da televisão, em geral através de atores."

No parágrafo 7.3[22], palavras originais: "Dado ser a própria sexualidade uma invenção moderna..." Palavras publicadas: "Como o estudo da sexualidade é um fenômeno moderno..."

A exclusão do nome de Schubert do parágrafo 7.7[23] lembra *aquela* controvérsia eterna. Ver Michael Church, "How Music Got its *Grove* Back", *The Independent* (30 de dezembro, 2000), e também o artigo de John von Rhein, "The *Grove*'s New Groove", *Chicago Tribune* (2 de fevereiro, 2001).

E agora, sem mais delongas...

---

[14] Primeiro parágrafo, página 394.

[15] Segundo parágrafo, página 398.

[16] Nesta edição, 24 nomes: a lista de 2001, página 4 (ver ref. nota 12) inclui Noël Coward e Cole Porter, ambos citados no parágrafo anterior; a de 2006, página 354 (ver ref. nota 36) elimina Coward, mas retém Porter.

[17] Primeiro parágrafo, página 419, e primeiro parágrafo, página 422.

[18] Primeiro parágrafo, página 412.

[19] Página 416.

[20] Páginas 436 e 437–438.

[21] Primeiro parágrafo, página 413.

[22] Segundo parágrafo, página 430.

[23] Páginas 434 e 435.

Philip Brett enviou-me o manuscrito em 29 de maio. Trabalhamos intensamente, ele, Liz e eu. Philip assumia então o posto de Distinguished Professor of Musicology na UCLA, e ao reler o conjunto das mensagens que trocamos, vejo-me no papel da criança inquisitiva que importuna o sábio paciente, mas aflito: "Não serei capaz de manter este nível de intensidade..."[24], ele advertiu em 27 de maio. E, um mês depois, confidenciou:

> O mundo da música não muda! E de fato, a mínima fração desse tipo de hostilidade (i.e., condenar o estilo ou a forma do artigo sem absolutamente se comprometer com a ideia) só reforça, creio eu, nosso argumento, nomeadamente, que a música fornece um refúgio para homossexuais (i.e., homossexuais enrustidos ou "discretos", não pessoas lésbicas ou gays que sejam "assumidas"), *desde que* mantenham o status quo (veja o final do parágrafo 1.4[25]. Mas eu não esperava que a reação fosse tão unânime, a indicar que, realmente, acertamos o alvo[26].

Sua última mensagem chegou-me em 6 de dezembro, endereçada à lista:

> Fui corrigido por dois amigos que respeito. Talvez até assine a lista da AMS depois disso. Bill tem razão (e por que tenho pavor da lista da AMS, depois de confrontar a hostilidade de 1976?)[27]. Paul expõe uma ideia simplesmente maravilhosa, luminosa, sobre não vencer, ou provar argumentos — mentes justas sempre se deixarão persuadir e convencer melhor pelo diálogo não retórico, honesto, que persuade[28].

Philip faleceu de câncer no ano seguinte, em 16 de outubro, véspera de seu sexagésimo quinto aniversário. Dois meses depois, "Lesbian

---

[24] Philip Brett, mensagem de 27 de maio de 2001 ao tradutor.

[25] Primeiro parágrafo, página 396.

[26] Philip Brett, mensagem de 26 de junho de 2001 ao tradutor e a Elizabeth Wood.

[27] Ele se refere à apresentação, no encontro anual da Sociedade Musicológica Americana, de seu trabalho sobre Britten e Grimes, publicado no *Musical Times* no ano seguinte (ver nota 4), após recusa do *Musical Quarterly*.

[28] Philip Brett, mensagem de 6 de dezembro de 2001 à GLSG-list sobre "a última discussão sexual na AMS-list".

and Gay Music"[29] e "Música lésbica e guei"[30] apareceram na *Electronic Musicological Review — Revista eletrônica de musicologia* com arquivos de som integrados ao texto, cortesia de Rogério Budasz. Com esse trabalho, Brett e Wood procuraram responder a "vozes que apontavam falhas" na primeira edição de *Queering the Pitch*[31]:"uma falta de atenção a raça e classe, e às especificidades de certas nacionalidades, e uma redução da 'música' à música de arte, e da 'musicologia' às histórias e teorias da música ocidental"[32].

A presente edição reformula integralmente a tradução de 2002. Levo em conta o manuscrito de Brett e Wood[33], as edições de 2001[34], 2002[35] e 2006[36], a versão do *Grove*[37], sua atualização por Nadine Hubbs[38], e discussões com os autores, colegas, e amigos. Utilizo o termo "guei" em alusão ao "Apelo ao jovem guei", de Paulo Bonorino, publicado no número zero do jornal *Lampião*, em abril de 1978: "não sei até que ponto vamos admitir, se vamos, a americanização de nossa homofilia, que a meu ver

[29] Philip Brett e Elizabeth Wood, "Lesbian and Gay Music", *Electronic Musicological Review* 7 (2002). Disponível em: <www.rem.ufpr.br/_REM/REMv7/Brett_Wood/Brett_and_Wood.html>.

[30] Philip Brett e Elizabeth Wood, "Música lésbica e guei", *Revista eletrônica de musicologia* 7 (2002). Disponível em: <www.rem.ufpr.br/_REM/REMv7/Brett_Wood/Brett_e_Wood.html>.

[31] Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas (org.), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, Nova York e Londres, Rouledge, 1994.

[32] Elizabeth Wood e Gary C. Thomas, "Preface to the Second Edition", *Queering the Pitch*, 2006, vii.

[33] Tanto Brett quanto Raykoff enviaram-me, cada um, certo número de documentos digitais correspondentes a diferentes estágios da preparação do texto. Eu sacrificaria a lisibilidade se os destrinçasse aqui: "o manuscrito", previsivelmente, é uma abstração.

[34] Ver notas 11 e 12.

[35] Ver notas 29 e 30.

[36] Philip Brett e Elizabeth Wood, "Lesbian and Gay Music", *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, org. P. Brett, E. Wood e G. C. Thomas, Nova York e Londres, Rouledge, 2/2006, 349–89.

[37] Philip Brett e Elizabeth Wood, "Gay and Lesbian Music", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, org. S. Sadie, Londres, Macmillam, 2/2001, vol. 9, 597–608.

[38] Philip Brett, Elizabeth Wood e Nadine Hubbs, "Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Music", *Grove Music Online.*

deveria ser bem verde amarela mesmo"[39]. Entendo a injunção de Bonorino numa perspectiva linguística.

Num tempo que se reveste de uma fachada moralizante para acobertar violações as mais flagrantes ao direito, à lei e à justiça, e em meio à cooptação, já apontada pelos autores[40], daquilo que resultou do Gay Liberation Front, a publicação do ensaio de Brett e Wood não poderia ser mais oportuna.

Desejo agradecer a colaboração e a paciência dos autores, a insistência compreensiva das organizadoras, o apoio de diferentes colegas, e os auxílios de Rogério Budasz, Celso Loureiro Chaves, Pedro Durães, Paulo Francisco Estrella Faria, André Fischer, Denilson Lopes, James McCalla, Paul McIntyre, Fred Everett Maus, Isabel Nogueira, Analice Palombini, Ivan Raykoff, Laila Rosa, Igor Reis Reyner, Luiz Otávio Fernandino Tinoco e João Silvério Trevisan. E sem pedir permissão, dedico este trabalho a Elizabeth Travassos, representante daqueles em quem ele se espelha, e de cuja existência se beneficia.

Belo Horizonte, 18 de março de 2013
Carlos Palombini

[39] Paulo Bonorino, "Apelo ao jovem guei", *Lampião* 0: 15 abr. 1978.

[40] Segundo parágrafo da página 419.

Música Lésbica e Guei

Philip Brett e *Elizabeth Wood*

Um registro, tanto documentação histórica quanto recuperação biográfica, das contendas e sensibilidades dos indivíduos homossexuais do ocidente que se assumiram na música, e da contribuição indubitada, mas deslembrada, de homens e mulheres homossexuais à profissão musical. Em termos mais amplos, um ângulo particular do qual se pode ouvir e criticar a música ocidental de todos os tipos.

Introdução

O que o *Grove* imprimiu como "Gay and Lesbian Music" não corresponde inteiramente a nossas intenções, a começar pelo título. Uma vez que nos designaram apenas duas mil e quinhentas palavras e escrevemos quase cinco vezes tanto, inevitavelmente contávamos com cortes. Estes não vieram nas seções mais teóricas, onde os receávamos, mas em certas áreas visadas: os nomes, a música popular e o papel das mulheres.

Embora alguns músicos vivos tenham recebido permissão para entrar, todos aqueles que se imaginou pudessem sentir-se pouco à vontade com a divulgação de sua orientação sexual foram retirados, a começar por Boulez. Em todo o caso, tivéramos enorme dificuldade em ouvir dos lábios de quem quer que fosse os nomes de quaisquer compositores britânicos de música erudita homossexualmente assumidos no país onde nasceu o armário[41].

---

[41] "Armário", no original, *closet*, designa desde o século XIV "uma sala para isolamento ou recolhimento; uma sala privada; uma câmara íntima" (*Oxford English Dictionary*). Já antes do século XVI o termo passa a designar uma sala assim "enquanto lugar de estudo ou especulação solitária; especialmente com referência a meras teorias em contraposição a medidas práticas" (*OED*). A partir do século XVI, um *closet* é também "um repositório particular de valores ou, mais tarde, de curiosidades; um escrínio" (*OED*), e, no século XVII, "uma pequena sala auxiliar ou um pequeno recesso para armazenamento de utensílios, mantimentos etc.; um guarda-louça" (*OED*), de onde advém, no século XVIII ou XIX, a expressão

Ao incluir boa dose de música popular, nosso objetivo era, em parte, político, em parte, creditar a quantidade de trabalhos realizados na área. Pena que Klaus Nomi se tenha visto removido em virtude de sua condição de europeu: nosso editor, Stanley Sadie, enxergava o assunto como uma preocupação exclusivamente (norte-)americana e chegou a extremos para impor sua opinião.

Sempre se correria o risco, num artigo combinado como este, de desequilíbrio entre os sexos: esforçamo-nos para eliminar tal possibilidade. Nosso editor, mais uma vez, não ajudou. A mudança de título, a seu ver inaceitável, foi uma afirmação de intenções[42]. Rejeitada também nossa tentativa de relacionar o movimento de gueis e lésbicas pós-Stonewall e o aparecimento de perspectivas/estudos lésbicos e gueis em música nos anos noventa a contextos e eventos políticos e intelectuais. Incluíam-se aí o impacto que o movimento de liberação feminina dos anos sessenta teve

---

skeleton in the closet (esqueleto no armário), "um problema privado ou oculto em nossa casa ou circunstâncias, sempre presente e sempre sujeito a manifestar-se" (*OED*). No sentido figurado, o substantivo designou, no século XVI, "a caverna ou a toca de uma fera selvagem" (*OED*), e desde fins do século XIV, no transferencial, "aquilo que proporciona recolhimento, como uma sala íntima, ou aquilo que guarda, como um escrínio; um lugar oculto ou secreto, um retiro, um recesso" (*OED*). O *Oxford* observa que, "com referência a 'lugar de privacidade', a palavra era antigamente quase adjetiva, equivalendo a 'privado'", um uso que se teria tornado obsoleto por volta de 1933.

De acordo com o *Concise Dictionary of Slang and Unconventional English*, o termo *closet queen* (bicha enrustida) estava em uso na Inglaterra, especialmente em Londres, desde o final dos anos quarenta, pelo menos. A partir do final dos anos setenta, a forma adjetiva *closet* passa a ser empregada geralmente como gíria, revestida das conotações de sigilo associadas à homossexualidade, sem implicar necessariamente uma orientação sexual dessa natureza. É interessante observar que isso se dá aproximadamente uma década após o motim de Stonewall e a fundação do Gay Liberation Front, quando lésbicas e gueis começam, de forma organizada, a "sair do *closet*". Como usado na expressão "sair do armário" (*get out of the closet*), o sentido está lexicalizado no *Novo Aurélio* (1999) sob "gíria" e no *Houaiss* (2007) sob "uso informal".

[42] Brett rememora (26 de junho de 2001, ao tradutor):

> O título encomendado pelo *Grove* havia sido "Gay and Lesbian Music". Sadie explicou em dado momento que não era negociável. Parece que ele ficou indignado com nossa tentativa de mudá-lo em "Lesbian and Gay Music". Não lembro agora nossos motivos: dar maior ênfase à música de mulheres talvez, e seguir a tendência, que ganha corpo aqui, em adotar a fórmula LGB(I)T (Lésbica, Guei, Bissexual, [Intersexo] e Transgênero), quanto à qual os vários segmentos da aliança *queer* mais ou menos se acordaram (a última importação é "Intersexo", para aquilo que já se chamou "hermafroditas"). Ou simplesmente irritar o *Grove*.

sobre a visibilidade das lésbicas; discussões feministas sobre sexo, diferenças de sexo e opressão sexual; o movimento "música de mulheres" e o estudo das mulheres na música; e o desenvolvimento da crítica feminista e dos estudos de gênero[43] e sexualidade.

Em ambas as versões contudo este artigo é um amálgama do trabalho de uma comunidade. Os diversos indivíduos que o leram, comentaram ou incrementaram foram citados no texto, mas naturalmente tais créditos foram suprimidos. Restauramo-los aqui com nosso sincero agradecimento àqueles sem os quais não poderíamos sequer ter começado.

Embora as dificuldades com o *Grove* tenham sido substanciais e exacerbadas por certa retórica pública do organizador acerca de quão intratáveis éramos, a oportunidade de escrever sobre o conjunto da área (em contraposição às abordagens por gênero das enciclopédias anteriores) foi muito instrutiva. O que produzimos não pretende encerrar o debate acerca do que uma "Música Lésbica e Guei" possa ser, e sim valer-se da especulação teórica e da sugestão para abri-lo. Esperamos que o eventual leitor possa entrever de imediato a possibilidade de dezenas de dissertações ou temas de livros. E o dedicamos àqueles que, frequentemente em considerável desvantagem profissional, têm trabalhado nesse campo que une nossa pesquisa a nossas vidas da forma mais fecunda.

(Homos)sexualidade e musicalidade

Conceber categorias sexuais como arbitrárias ou contingentes à prática histórica ou social ainda é difícil para a maioria das pessoas, tão plenamente foi a sexualidade, como a musicalidade, naturalizada no século XX, fixamente alojada num sentido individual do eu (JAGOSE, 1996, p. 17–18). Todavia, ao manterem a importância para a sociedade moderna das categorias mesmas de heterossexualidade e homossexualidade, bem como do processo de aculturação que as envolve, pensar historicamente sobre esse "sentido do eu" torna-se, de modo paradoxal, a base de boa parte dos trabalhos críticos lésbicos e gueis. E avaliza também a "teoria *queer*", fenômeno intelectual baseado na recuperação do pejorativo *queer*[44] e na

---

[43] Enquanto em português dizemos "estudos de *gênero*" e "*gênero* musical", o inglês utiliza respectivamente *gender* e *genre*: "*gender* studies" e "musical *genre*".

[44] Philip Brett esclarece (26 de junho de 2001, ao tradutor):

> *Queer* era o termo prevalente nos países de língua inglesa, usado por homossexuais acerca de si mesmos, e acerca de homossexuais por seus detratores, desde aproximadamente 1910, até a adoção generalizada de *gay* como termo afirmativo nos anos setenta. No final dos anos oitenta, *queer* foi ressuscitado (por exemplo, pelo grupo de ativistas norte-

flexão do conhecimento lésbico e guei pelo conhecimento e os modos de pensar pós-modernos. Seguindo Foucault, Halperin (1990, p. 24–25) indica com precisão a dificuldade histórica: "homossexualidade pressupõe sexualidade, e a própria sexualidade [...] é uma invenção moderna", que "representa a *apropriação* do corpo humano e suas zonas erógenas por um discurso ideológico". Antes do começo do século XIX, atos sexuais desviantes como a sodomia — "essa categoria absolutamente confusa" (FOUCAULT, 1978, p. 101) — não eram particularizados em gênero nem espécie; e alguns modos antigos de desejo pelo mesmo sexo, como o safismo e a pederastia, podem ser rastreados na cultura ocidental. Já no final do século porém, o modelo dominante da heterossexualidade se baseava em sua oposição binária a uma identidade homossexual de fato (mas ainda incoerente). Processo semelhante de formação de identidade se pode ver na música, onde o termo *musicality* substituiu *musicalness*, mais antigo e mais vago, como uma qualidade inerente atribuída à "natureza", mas efetivamente construída em instituições musicais de vários tipos, especialmente as educacionais, implicadas no desenvolvimento do talento musical (ver KINGSBURY, 1988).

> americanos Queer Nation) como uma forma de exibir a diferença, combater a discriminação da AIDS, romper a oposição heterossexual/homossexual e fornecer uma designação abrangente para todas as pessoas identificadas com a não-heterossexualidade. (E incluía até pessoas heterossexuais que trabalhavam em estudos lésbicos e gays.) Desnecessário dizer, esta última encarnação não passou incontestada e, de modo geral, parece hoje (2001) em declínio, como a "teoria *queer*".

João Silvério Trevisan observa (20 de julho de 2001, ao tradutor):

> Já ouvi/vi várias tentativas de tradução, mas nenhuma me convenceu. Implantar sem mais nem menos uma tradução para um termo de raízes exclusivamente inglesas cria uma série de problemas de artificialidade etimológica. É como *camp/campy*: não há muito como traduzir. Existe um livro em espanhol sobre teoria *queer* do Ricardo Llamas. O termo foi adaptado para "teoria torcida": ele leva em consideração a raiz latina, pois supõe que o *queer* seja algo distorcido. Para mim isso simplesmente dá na ideia portuguesa de desvio/desviante. Uso bastante essa terminologia no meu livro *Devassos no paraíso.* Aí, falo muito do Brasil como o "país do desvio", em várias áreas — abrangendo no desvio até mesmo o carnaval e sua profusão de máscaras (em sentido restrito e lato). Penso que se você faz questão da tradução, o melhor seria algo como "teoria do desvio" ou "teoria desviante" ou "teoria desviada". Não se esqueça que um dos termos populares para homossexuais no Brasil é transviado ou desviado. Eu suspeito até que o termo "viado" seja uma corruptela desses dois termos. Não por acaso, já ouvi gente traduzir teoria *queer* para "teoria viada", que também acho aceitável em princípio, apesar das outras conotações que não são meramente transgressivas, mas implicam em assumir o lado pejorativo do termo. E nunca sei se isso é totalmente positivo.

A conexão entre musicalidade e homossexualidade, e uma forte suposição de que a profissão musical seja amplamente constituída por homossexuais, ingressaram no discurso público como resultado indireto da sexologia, trabalho científico fundamental para o entendimento moderno da sexualidade, a começar pela pesquisa pioneira de K. F. Ulrichs sobre o uranismo na década de 1860, expandida por Richard von Krafft-Ebing, Magnus Hirschfeld, Albert Moll e outras autoridades alemãs. Na passagem do século, estudos ingleses em defesa de uma atitude liberal com o "invertido" ou "uranista" referem-se amiúde às fontes alemãs. "Quanto à música", escreve Edward Carpenter, "certamente é a arte que, em sua sutileza e suavidade — e talvez em certo pendor para *permitir-se* a emoção —, mais se aproxima da natureza uranista. São mesmo poucos os dessa natureza que não têm algum dom para a música" (1908, p. 111). Havelock Ellis tratou o tema de modo ainda mais instigante ("foi dito de modo extravagante que todos os músicos são invertidos"), citando Oppenheimer para mostrar que "a disposição musical é marcada por grande instabilidade emocional, e essa instabilidade é uma disposição ao nervosismo", e concluir: "o músico não se tornou nervoso por causa da música, ele antes deve seu nervosismo (bem como, acrescente-se, sua disposição à homossexualidade) à mesma disposição responsável por sua aptidão musical" (ELLIS, 1915, p. 295).
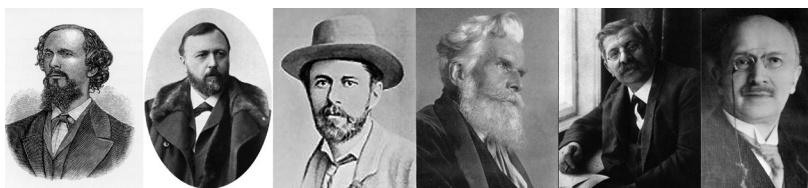
Fig. 1: Ulrichs (1825–1895), von Krafft-Ebing (1840–1902), Carpenter (1844–1929), Ellis (1859–1939), Moll (1862–1939) e Hirschfeld (1868–1935).

Tais crenças, quando justapostas a escândalos públicos em vários países europeus, e principalmente, em 1895, aos julgamentos de Oscar Wilde, que, ao culminar na pena máxima de dois anos de trabalhos forçados pela contravenção de "ato obsceno com outro indivíduo do sexo masculino" (segundo a famosa emenda Labouchère ao Criminal Law Amendment Act de 1885), só fizeram acerbar um clima no qual não era possível reconhecer nem a presença de homossexuais na música nem suas

contribuições, e a experiência da opressão sexual que determina as vidas de lésbicas e gueis não podia ser conectada à musicalidade[45].

Nesse cenário, qualquer observação sobre música e sexualidade proibida e ilegal foi proscrita. "Você não mencionou isso", Virgil Thomson explicou a seu biógrafo, aos noventa e um, com a justificação definitiva: "claro que todos sabiam do caso Oscar Wilde" (TOMMASINI, 1997, p. 69). A arte da música, a profissão musical e a musicologia do século XX foram todas moldadas pelo conhecimento e pelo medo da homossexualidade. A necessidade de separar a música da homossexualidade impulsionou a crença determinante que a música transcenda a vida comum e seja autônoma em relação aos efeitos ou à expressão sociais. Contribuiu também para a resistência à investigação crítica da política — especialmente, a sexual — da música e de questões relacionadas à diversidade sexual, como gênero, classe, etnia e raça, crença religiosa, e poder.

Fig. 2: Virgil Thomson (1896–1989), óleo sobre tela de Alice Neel, 1971, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution.

Em contrapartida, o caráter inespecífico da linguagem musical e a doutrina de sua autonomia em relação a questões sociais levaram a uma situação específica em que a música desempenhou — e desempenha — importante papel, tanto válvula de escape quanto reguladora, no mecanismo do "armário", não apenas símbolo da natureza oculta de muitas

---

[45] A partir deste ponto, as quebras de parágrafo da edição de 2006 tornam-se mais frequentes que as do Boletim GLSG.

vidas lésbicas e gueis, mas provavelmente o atributo principal da homossexualidade no século XX, mais determinante e universal na cultura do ocidente que os próprios atos sexuais. Nas palavras do autor guei Wayne Koestenbaum, "a música foi definida historicamente como mistério e miasma, o implícito ao invés do explícito, e assim nos escondemos nela: na música podemos nos assumir sem assumir-nos, revelar sem dizer palavra" (1993, p. 189–90). O privilégio de expressar livremente o desejo e outros sentimentos na música, um salva-vidas para aqueles cujas emoções básicas são invalidadas, parece ter levado também a um acordo concomitante e tácito com a preservação do status quo. Embora densamente povoados por lésbicas e gueis, os vários mundos da música têm tardado em demonstrar qualquer oposição explícita à ordem heteronormativa das coisas (BRETT, *in* BRETT et al, 1994, p. 16–18).

A maioria dos homossexuais interiorizou a opressão. "Oscar Wilde queixou-se na prisão de ter sido desencaminhado pela 'erotomania' e por um apetite sexual extravagante; [...] Sir Roger Casement, o patriota irlandês, pensou que sua homossexualidade fosse uma doença terrível da qual devesse curar-se; e Goldsworthy Lowes Dickinson, humanista liberal renomado por seu racionalismo, acreditou que a sua fosse um infortúnio: 'sou qual inválido'" (WEEKS, 1981, 105). Muitos músicos homossexuais combinaram essa interiorização da opressão com alguma forma de protesto, ainda que inarticulado. Os vários mecanismos em jogo são às vezes difíceis de decifrar, e a musicologia ainda tem pouca experiência com sua criptografia, mas pode-se argumentar que estejam sempre presentes. A "sublimação conspícua" (KRAMER, 1995, 203) de Ravel; o alheamento modernista de Maxwell Davies; a auto-supressão de Strayhorn; os códigos cautelosos de Smyth em óperas e memórias, apesar do erotismo lésbico exultante na música de Sufrágio[46] (WOOD, 1984; WOOD *in* SOLIE, 1993; WOOD, 1995); a rejeição por Mary Garden do papel de Octaviano, n'O *Cavaleiro da Rosa*, dadas suas implicações lésbicas; o radicalismo social de Blitzstein e Tippett; a excentricidade de Vladimir Horowitz e os desmentidos estridentes de Peggy Glanville-Hicks; o pacifismo de Britten e seu discurso homoerótico acobertado pelo tratamento musical da literatura canônica; o *camp*[47] musical de Poulenc, por um lado, e sua religiosidade,

[46] Elizabeth Wood explica (20 de junho de 2001, ao tradutor):

> "Música de Sufrágio" é a música escrita para o movimento pelo sufrágio das mulheres — uma luta internacional iniciada por volta da metade do século XIX, com uns poucos sucessos, por exemplo entre 1890 e 1900 (na Nova Zelândia e no sul da Austrália), em 1918 (no Reino Unido), nos anos vinte (nos Estados Unidos), e mais recentemente em outros lugares — para ganhar direito de voto e de candidatura em eleições parlamentares/governamentais.

[47] Elizabeth Wood sugere (20 de junho de 2001, ao tradutor):

por outro; as alusões para entendidos nas canções de Cole Porter e Noël Coward; a fixação de Landowska no cravo antediluviano como veículo de seu virtuosismo; a evasão por Henze do serialismo e da Alemanha; o cultivo por Kathleen Ferrier (e várias outras cantoras) de uma voz "safônica" (WOOD *in* BRETT et al. 1994); a audácia e o desespero de cantoras de blues como Ma Rainey, Bessie Smith e Billie Holiday; a desmistificação, por Dent, de Beethoven e de outras noções engessadas; o envolvimento de Szymanowski com o dionisíaco (e seu romance homoerótico em dois volumes, *Ephebos*); a adesão inicial de Copland ao erotismo (representado pelo orientalismo ou pela "negritude"), e a posterior erradicação de elementos corporais ou eróticos em favor de um estilo "puro e absoluto" conquistado através do que Metzer (1997) denomina uma "campanha composicional da terra arrasada"; a crítica subversiva de Virgil Thomson e sua colaboração com Gertrude Stein; as vozes "andarilhas"[48] de Partch; o disfarce vocal "vaqueiro solitário" realçado por falsete de Elton John, e sua representação em música no funeral de Diana, a Pária Real; a dupla adesão de Cage ao ruído e ao silêncio na música; o gamelão de Harrison, e sua advocacia do esperanto; a sentimentalidade de Menotti; o cultivo por Oliveros da "escuta profunda" comunitária, e seu afeiçoamento ao acordeom; a espetaculosidade extrema de Bernstein; e até a fachada mandarim[49] de Boulez e as faces

---

> Ao invés de adentrar a longa explicação de uma sensibilidade que não pode ser explicada ou analisada, mas, ao contrário, é exibida ou interpretada, e normalmente associada a *drags*, divas, *opera queens* e outras performances, às vezes extremas, ou a gênero/sexualidades, sugiro acrescentar uma nota referindo seus leitores ao seguinte estudo clássico do *camp*: Susan Sontag, "Notes on 'Camp'", *Against Interpretation and Other Essays* (Nova York, 1961).

Philip Brett, Fred Maus e Paul McIntire preferem: Moe Meyer (org.), *The Politics and Poetics of* Camp (Londres, 1993); Keith Harvey, "Translating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer", *Translator* 4/2 (1998): 295–320; Fabio Cleto (org.), C*amp: Queer Aesthetics and the Performing Subject — A Reader* (Ann Arbour, 1999); além dos títulos de Bronski (1984), e Zimmerman e Haggerty (1999), na bibliografia original.

[48] "Vozes 'andarilhas'": no original, *"hobo" voices*. Embora esteja mais próximo do significado de "boia-fria" (de acordo com um mendigo anônimo, no *CDSUE*), o termo *hobo* é usado aqui como gíria para andarilho ou vagabundo. Para Wood (20 de junho de 2001, ao tradutor), trata-se de "um trocadilho com 'homo' (homossexual) e o francês *beau* (com o sentido de 'almofadinha')."

[49] Philip Brett esclarece (26 de junho de 2001, ao tradutor):

> Mandarim assume nesse contexto o sentido transferencial do estereótipo de funcionário da corte chinesa, e aplica-se às vezes, com um senso de ironia, a intelectuais oficiais muito instruídos e peremptórios. Certamente "distante", "ocultando-se detrás de uma fachada oficial" e até "pedante"

agressivamente inexpressivas dos Pet Shop Boys: tudo isto — ou ainda outros aspectos da arte e da auto-apresentação desses homens e mulheres — pode ser lido como sinal tanto de uma acomodação ao fato onipresente do enruste quanto de sua subversão.

Fig. 3: Neil Tennant e Chris Lowe: "as faces agressivamente inexpressivas dos Pet Shop Boys."

Vai-se alegar que, em muitos casos, seja possível achar um equivalente heterossexual. Mas uma lista dessas, que poderia ser expandida para incluir Reynaldo Hahn, Roger Quilter, John Ireland, Charles T. Griffes, Eugene Goossens, Dimitri Mitropoulos, Henry Cowell, Colin McPhee, Wolfgang Fortner, Samuel Barber, Paul Bowles, David Diamond, Ben Weber, Daniel Pinkham, Karel Goeyvaerts, Jean Barraqué, Stephen Sondheim, Sylvano Bussotti, Conrad Susa, David del Tredici, John Corigliano, Charles Wuorinen, Konrad Boehmer, Thomas Pasatieri e tantos outros, não apenas mostra quão considerável tem sido a presença homossexual na música do ocidente no século XX, mas suscita ainda a interrogação do como e do por que, na era pós-freudiana, um elemento básico da subjetividade possa ter sido tão pouco examinado em relação à música, ou por que essa relação tenha sido tão obsessivamente negada — até por uma figura como Ned Rorem, que fez farto alarde de sua homossexualidade em memórias e diários. O fato de pessoas homossexuais representarem posições estilísticas e ideológicas diferentes e às vezes opostas, independentemente do ramo da profissão musical em que estejam

---

ficam implícitos. Não era o uso relacionado ao estilo literário que eu tinha em mente, embora o estilo musical de Boulez, suponho, também seja mandarim.

envolvidas, depõe contra uma "sensibilidade homossexual" unívoca na música e contra qualquer relação simples entre identidade sexual e expressão musical. Ele não corrobora a ideia da inexistência de conexão.

Para possibilitar a inusitada dissociação entre homossexualidade e música, ainda que ambas tenham estado tão visivelmente entremeadas durante todo um século, existe o mecanismo descrito como "segredo público". Sua função "é encobrir não tanto o conhecimento quanto o conhecimento do conhecimento" (MILLER, 1988, p. 206). Seu efeito é reforçar as oposições binárias (público/privado, dentro/fora, hetero/homossexualidade), e consignar a homossexualidade à esfera privada, sempre no limiar da visibilidade, e portanto sempre sob vigilância como alternativa impensável. Na medida em que a música, arte da performance, deve ocupar a esfera pública com todos os seus segredos por assim dizer à vista, então o que Miller chama uma "recuperação fantasmática" de enormes proporções deve ser montada para impedir que os segredos façam diferença.

Até que ponto a resistência possa ser efetiva em tal situação é objeto de considerável debate em teoria *queer*. Alguns inclinam-se ao que Alan Sinfield (1994, p. 21–27) chama modelo da armadilha, derivado de Althusser e de diversas interpretações de Foucault, no qual a subversão meramente contribui para a contenção ou para uma noção geral pós-modernista de um sujeito inteiramente determinado pela ideologia, e portanto sem agência. Por outro lado, teorias desenvolvidas a partir de Gramsci, Raymond Williams e Slavoj Zizek oferecem maiores possibilidades de resistência efetiva ao se negarem a aceitar um sistema totalizante e reconhecerem que qualquer "ideologia dominante" está constantemente passando, ela própria, por[50] diversos distúrbios internos, que a dissidência pode reverter a seu favor em situações históricas específicas.

"Assumir-se" tem sido a ação política mais inquestionavelmente efetiva desde os anos setenta. Épocas anteriores exigiram táticas diversas. Das mais eficazes entre elas, com alguma força ainda hoje, está o "*camp*", um estilo diruptivo de humor que desafia cânones de gosto e elud, por sua própria natureza, qualquer definição estável. Houve outras soluções para quem recusasse tal estilo performativo auto-indicador. Pode-se sustentar por exemplo que Britten tenha feito melhor em explorar o segredo público e tirar proveito de seu sucesso para assegurar a ampla circulação da vigorosa crítica à família, às relações heterossexuais, à religião organizada, à autoridade patriarcal, ao militarismo, e ao que mais haja em suas obras.

[50] Provavelmente por erro de impressão, a edição de 2006 omite o trecho que vai de "e reconhecer que…" até "…ela própria, por".

Propositalmente ignorado na listagem, o gênero, assim como a raça e a etnia e a classe, acrescenta estratos de complexidade à situação social de homossexuais em quase todos os contextos musicais do ocidente. O homossexual masculino está em posição particularmente ambígua na maior parte dos casos porque teve, sobretudo se branco, a possibilidade de decidir exercer o privilégio e poder masculino, desde que não fosse publicamente exposto. Entre os adeptos do expediente alguns se comportaram de formas particularmente opressivas ou ofensivas com os outros, pois frequentemente supercompensaram na elaboração do disfarce. Por outro lado, as lésbicas foram tratadas como uma minoria em função não só de sua sexualidade, mas também de um sistema de gênero hierárquico que coagiu todas as mulheres, na maioria dos contextos musicais, a determinados papéis como diva, harpista, pianista; castigou-as por transgredi-lo; e colocou sérios obstáculos em seus caminhos para outros como compositora, regente, saxofonista, empresária.

Esse sistema (de modo algum extinto) tornou-se excepcionalmente rígido no contexto das salas de concerto e recital devido à ênfase da era Romântica na obra de arte eterna de "música absoluta", e portanto em seu criador, que apesar da reação ao Romantismo tornou-se mais poderoso, pode-se dizer, em virtude da guerra alto-modernista contra o executante virtuoso insubmisso. (Ver os verbetes "Women and Music" e "Feminism" no novo *New Grove*.) Homossexuais masculinos e femininos tiveram pois experiências muito diferentes nos diversos mundos da música, mas a base de seu interesse comum é a codificação e a regulamentação dos papéis de gênero com posições e identidades sexuais apropriadas. Ainda que inexatamente, a atribuição ao homossexual masculino de uma posição feminina — a única que a ideologia lhe concederá enquanto "homem falho" — espelha-se no deboche dirigido a uma lésbica desafiadora ou criativa cujo trabalho é constantemente tachado de "viril", "másculo" e "antinatural", ou "carente do encanto feminino que se poderia esperar de uma compositora", como o demonstram na virada do século respostas críticas à música de Ethel Smyth e Rosalind Ellicott (KERTESZ, 1995; FULLER, 1994). Que crítica similar se tenha endereçado àquele ícone da respeitabilidade feminil, a Sra. H. H. A. Beach, quando escrevesse uma Missa ou sinfonia vigorosa (o compositor George Chadwick chamou-a "*one of the boys*")[51], mostra bem as formas interligadas e imbricadas da ginecofobia (medo de mulheres) e da homofobia (medo de homossexuais), como no "protesto masculino" de Charles Ives (SOLOMON, 1987; TICK *in* SOLIE, 1993; KRAMER, 1995, p. 183–88).

---

[51] Expressão coloquial: membro de um grupo que partilha interesses comuns (tipicamente masculinos), especialmente um que se amolde aos interesses e práticas do grupo (*OED*).

Fig. 4: Ethel Smyth (1858–1948).

Ives retrata em geral a masculinidade ameaçada, que tende a ver *todos* os músicos e suas atividades como femininos, independente de gêneros ou sexualidades, e a valorizá-los (ou desvalorizá-los) de modo correspondente. Uma vez que em alguma medida todos na música partilham a pecha do efeminado ou feminizado, forças institucionais poderosas precisaram ser mobilizadas para neutralizar essa imagem, especialmente com a entrada da música em grande escala nas universidades após a Segunda Guerra Mundial. A adoção generalizada de uma técnica neosserialista, o desenvolvimento de formas arcanas de análise musical, a separação entre uma arte erudita e qualquer forma de expressão cultural popular e a equiparação da pesquisa musical com a investigação científica são todos sinais de um discurso heteronormativo masculinista altamente racional dominante na música, infeliz mas acuradamente caracterizado pela palavra "disciplina".

A música e o movimento de lésbicas e gueis

No rastro do movimento pelos direitos civis dos anos cinquenta, que começou a mudar o status dos afro-americanos dos Estados Unidos, surgiram vários contra-discursos na Nova Esquerda, entre eles um

revigorado movimento feminista pelos direitos da mulher. Um movimento militante de lésbicas e gueis, que fermentava em ambas as costas dos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial, foi desencadeado em 1969 pelo motim de Stonewall, assim chamado em alusão ao bar guei de Nova York cujos clientes, em sua maioria operários e *drag queens*[52] (alguns, porto-riquenhos e negros), organizaram-se para enfrentar a polícia, em batida de rotina no estabelecimento. O movimento aprendeu com a luta das minorias raciais oprimidas, concebeu suas próprias táticas (o "*zap*")[53] e vinculou sua teoria ao movimento de liberação sexual e às novas teorias feministas da opressão. O conflito e subsequente conciliação entre ativistas lésbicas e feministas heterossexuais afloraram no final dos anos setenta em função de uma Emenda de Direitos Iguais à constituição dos Estados Unidos, e dentro da Organização Nacional para Mulheres (NOW), bem como, no início dos anos oitenta, em debates sobre a identidade lésbica, os silêncios e as práticas sexuais das mulheres, o aborto, a pornografia, e o estupro. Textos decisivos na área são *Compulsory Heterosexuality and*

---

[52] Sobre a distinção entre *drag queen* (aproximadamente, "transformista"), de um lado, e *cross-dresser* e *transvestite*, de outro, James McCalla explica (26 de junho de 2001, ao tradutor):

> *Cross-dresser* e *transvestite* (travesti) são geralmente intercambiáveis, e aplicam-se ao uso, por qualquer um dos gêneros, de roupas designadas pela sociedade como apropriadas ao outro. (Nos anos trinta, considerava-se mesmo ousado que mulheres como Katharine Hepburn ou Marlene Dietrich usassem calças em público!) A opinião pública normalmente assume que *cross-dressers* e/ou *transvestites* sejam também homossexuais, mas nem sempre é o caso. Há vários estudos mostrando que, igualmente, alguns homens heterossexuais gostam de usar roupas de mulher.
>
> *Drag queens* são *trasvestites*, quase sempre homens usando roupas de mulher, que enfatizam o glamoroso, o dramático, o *camp* e/ou o teatral. Trata-se não apenas de homens que usam roupas de mulher, mas de homens que usam roupas vistosas, maquiagem, perucas, e assim por diante, às vezes (antigamente bem mais que hoje) imitando determinadas estrelas do teatro ou do cinema — Mae West, Judy Garland, Bette Davis, Diana Ross, Barbra Streisand.

No Brasil, os termos *cross-dresser* e "travesti" são praticamente antinômicos, já que a figura do travesti é rotineiramente associada à prostituição. Uma parcela da semântica negativa do "travesti" da língua portuguesa — "imitação grotesca, caricatura" — é atribuída ao significante *travesty* em inglês.

[53] Philip Brett explica (31 de julho de 2001, ao tradutor):

> O *zap* foi uma técnica de demonstração inventada na fase inicial do movimento guei militante (provavelmente em Nova York). Um grupo de manifestantes aparecia num encontro público ou em outro evento que incluísse autoridades eleitas ou nomeadas, e o interrompia de modo a causar o máximo constrangimento possível aos dignitários.

Lesbian Existence, de Adrienne Rich, e *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*, de Gayle S. Rubin (ambos em Abelove et al. 1993). Os vários contra-discursos chegaram a um consenso: a não ser que uma revolução sexual fosse incorporada numa revolução política, não haveria transformação real da sociedade e das relações sociais. Construíram-se ainda alianças, que levaram não só à incorporação de questões lésbicas, gueis, bissexuais, transgênero e transexuais numa designação genérica, mas, tempos depois, também ao envolvimento das minorias sexuais nas políticas de raça e classe.
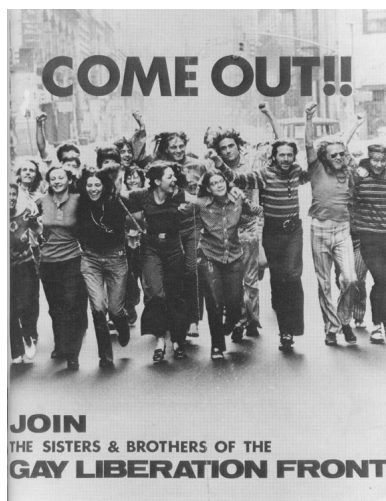
Fig. 5: Cartaz original da Frente de Liberação Guei, 1969–1972.

A posterior expansão global do movimento foi complementada por iniciativas de erudição humanística que compreendiam (como no feminismo) tanto uma vertente histórica, designada a revelar os "ocultados da história", como uma teórica, comprometida com as questões pertinentes de identidade e subjetividade sexuais e suas relações com a sociedade capitalista, embora ambas não raro se imbricassem, especialmente em questões controversas de diferença nas práticas e categorias sexuais de homens gueis, mulheres lésbicas e indivíduos bissexuais, intersexo e transgênero, dentro dos grupos ou entre eles, interculturalmente ou em momentos históricos específicos. Essa iniciativa acadêmica suscitou a situação em que, conforme a panorâmica de Domna C. Stanton (1992, p. 1–46), a sexualidade moderna é tanto "a atividade humana mais saturada de

sentido" (Eve Sedgwick) quanto "um sinal, símbolo ou reflexo de quase tudo em nossa cultura" (Stephen Jay Gould), e ainda, "o nome que se pode dar a um construto histórico" (Michel Foucault) de relações sociais e sexuais cujos conteúdos e sentidos estão em constante mudança e fluxo.

Desde o início a identidade homossexual foi considerada contingente: "nossa homossexualidade é parte crucial de nossa identidade, não por nada de intrínseco àquela, mas porque a opressão sexual assim o quis" (ALTMAN, 1971, p. 230; 1993, p. 240). Questões de identidade todavia persistiram, por várias razões: as categorias de identidade eram tidas por muitos como instrumentos da ordem homofóbica e heterossexista à qual procuravam opor-se; elas tendiam a apagar "hifenizações" entre identidades, quando a dominação do movimento por pessoas brancas estava a tiro; elas foram postas em desordem pelo ataque do sujeito descentrado, dividido do pensamento pós-moderno.

Consequentemente a ênfase passou da identidade para a representação. É possível entender um pouco isso a partir da auto-apresentação de Morrisey como "um profeta do quarto gênero", num trocadilho com o "terceiro gênero" da sexologia do século XIX, e na recusa simultânea de ser determinado por ela (HUBBS, 1996). Na tentativa de estabelecer a autodeterminação no sujeito feminista, Sue-Ellen Case sugeriu que a interpretação de papéis na cultura de bar lésbica operária poderia ser reabilitada como um "sujeito *combo* bofe-biba"[54] (reminiscente do "j/e" de Monique Wittig, mas "substituindo a barra inclinada por um bar de lésbicas")[55], que seduz o sistema de signos com artifício e *camp* ao invés de interiorizar os tormentos da ideologia dominante (CASE *in* ABELOVE et al., 1993, p. 294–306; para uma aplicação musical, ver PERAINO, 1992). A música, em especial a popular, não raro parece responder, com suas táticas jocosas, evasivas ou diruptivas em torno da representação vocal e visual do sexo e do gênero (Madonna, Prince, Boy George), à noção de Judith Butler dessas características supostamente naturais como elocuções "performativas" (é dizer, atos de fala), às quais os sujeitos se submetem numa repetição forçada como parte do ingresso na língua e na sociedade. Butler propõe esta inversão notável: "se um regime de sexualidade requer uma performance compulsória do sexo, só pode ser então através dessa performance que o sistema binário do gênero e o sistema binário do sexo adquiram a mínima inteligibilidade" (BUTLER *in*

---

[54] No original, *combo butch-femme subject*, onde *butch* designa a lésbica masculina, e *femme*, a feminina. O binômio "bofe/biba" é seu equivalente no jargão de homens gueis no Brasil.

[55] No original, *replacing the Lacanian slash with a lesbian bar*, trocadilho intraduzível: a barra inclinada (*slash*) de Lacan é substituída por um(a) bar/barra de lésbicas.

ABELOVE et al., 1993, p. 307–20; para uma explicação musical, ver CUSICK *in* BARKIN e HAMESSLEY, 1998).
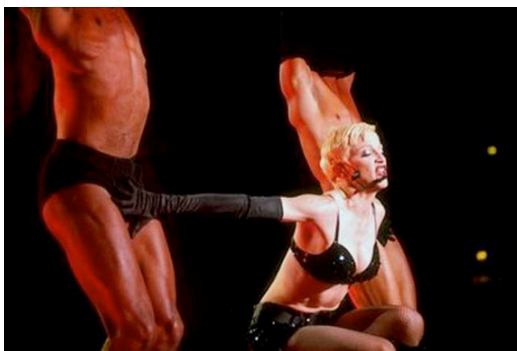
Fig. 6: *Girlie Show*, 1993: uma "elocução performativa" de Madonna.

No estudo acadêmico da música, a prospecção de músicas lésbicas e gueis, a crítica de pressupostos heteronormativos em áreas como a teoria da música, e uma exploração da música e da subjetividade poderiam ter começado, igualmente, nos anos setenta. Mas a natureza hermética do discurso musicológico do pós-guerra e o policiamento da música que levou muitos a aquiescerem ao status quo retardaram o processo, bem como a investigação feminista em musicologia e a aceitação de compositoras no repertório das salas de concerto e na ópera. Esse policiamento, às vezes explícito, como na prisão de Henry Cowell (HICKS, 1991), mas habitualmente silencioso e pérfido, é simbólico de uma pressão mais ampla, muitas vezes não reconhecida, manifesta por exemplo no recurso de mulheres ao trabalho fora do sistema. Às vezes o policiamento foi mais silenciado que silencioso, como nos "expurgos de homossexuais" que David Diamond alega terem ocorrido durante os quarenta anos de Howard Hanson na direção da Eastman School of Music (SCHWARZ, 1994). Normalmente, e do modo mais devastador possível, o policiamento tornou-se autopoliciamento.

Vias de protesto, é claro, existiam ou podiam abrir-se, como radicais de esquerda qual Woody Guthrie demonstraram através de um movimento *folksong* renovado nos anos sessenta. No decorrer dos setenta, musicistas lésbicas e músicos gueis começaram a encontrar meios de dar expressão musical a suas sexualidades de várias formas interessantes, frequentemente através de uma reinterpretação radical de um gênero ou de uma instituição musical existente. A música de concerto e sua musicologia

foram virtualmente impermeáveis nessa fase devido aos espaços, às convenções e às instituições que governam sua performance, bem como à pressão ideológica asséptica do alto-modernismo. Mesmo a ópera, com seu enorme séquito de lésbicas e gueis (e carta branca ao ridículo), foi menos suscetível que o balé à subversão *queer*. La Gran Scena Opera Company (fundada em 1981) jamais se tornou tão bem sucedida quanto sua irmã mais velha, a companhia de balé virtuosístico de *drags* Les Ballets Trockaderos de Monte Carlo (fundada em 1974).

Fig. 7: La Gran Scena Opera Company, foto de Kenn Duncan, 1984, The New York Public Library for the Performing Arts.

Por outro lado, todo o universo da ópera (e, em certa medida, o da comédia musical e outros gêneros de teatro musical) há muito era um palco onde gueis e lésbicas podíamos representar ou ver representada nossa presença e humanidade. Empresários, diretores, produtores, críticos, libretistas e compositores contribuíram para essa atmosfera, junto com cantores, personagens e papéis. "Onde mais", pergunta Margaret Reynolds (*in* BLACKMER e SMITH, 1995, p. 133), "se pode ver duas mulheres fazendo amor em público?" Esses casais, aliás, percorrem o espectro que vai do *principal boy*[56] da pantomima britânica das classes inferiores, com meia

[56] *Principal boy*: "o papel masculino principal de uma pantomima, geralmente interpretado por uma mulher" (*OED*).

arrastão e gabolice de quadris cheios, ao aristocrático Octaviano, fazendo o bofe para uma Marechala mona[57] em alcova vienense fim-de-século, cena frequentemente recebida como uma performance simbólica do desejo lésbico, e provavelmente concebida para abarcá-lo (Mary Garden recusou-se a “se assumir” ao rejeitar o papel); e o potencial para interpretações desse tipo cresceu quando, ao dar à tessitura original precedência sobre a moderna sensibilidade de gênero, o dogma da performance alto-modernista empurrou sopranos e meios-sopranos de vozes encorpadas para os papéis do *castrato*. Pares femininos históricos sem travestismo também podem adquirir sentido inédito por sujeição a uma perspectiva marginal, como Dido e a Feiticeira, na leitura da ópera de Purcell por Judith Peraino (*in* BLACKMER e SMITH, 1995). Dramas ou parábolas do enruste abundam: *Rei Roger*, de Szymanowski; *As bacantes*, de Henze; *Albert Herring*, *Owen Wingrave* e *Morte em Veneza*, de Britten. O *Peter Grimes* de Britten é uma poderosa alegoria à opressão homossexual (BRETT, 1977; 1983) nos moldes já sugeridos por óperas que exploram a opressão de mulheres, como *Kátia Kabanová*, de Janácek, e (particularmente) *Lady Macbeth de Mtsensk*, de Shostakovitch. Personagens lésbicas e gueis “reais” são naturalmente mais raras. Mel e Dov, o par inter-racial de *The Knot Garden* (1970) de Tippett, parecem ser os primeiros homens gueis assumidos da ópera; previsivelmente eles rompem e um retorna a um estilo heterossexual de vida. A Condessa Geschwitz, única personagem heroica e verdadeiramente amorosa da *Lulu* de Berg, brilha como exemplo de uma músico-dramaturgia que consegue transcender o essencialismo e a estereotipia (ver MORRIS *in* BLACKMER e SMITH, 1995).

---

[57] No original, *playing butch to the Marschallin’s femme* (ver nota 54). Entre homens gueis, o termo “mona” é usado para referir-se a integrantes idosos do grupo, especialmente se efeminados ou “passivos”. Entre mulheres heterossexuais, “mona” significa “mulher” ou “cara” no favelês, e é quase um equivalente, com gênero declinado, do “viado” de homens (e mulheres) heterossexuais enquanto interpelação jocosa a colegas ou amigos, e.g. “fala, viado!”

Fig. 8: Agneta Eichenholz e Jennifer Larmore nos papéis de Lulu e da Condessa Geschwitz, Covent Garden, 2009.

Um fenômeno notável do período imediatamente posterior a Stonewall foi o surgimento de autoras-intérpretes, grupos, coros, selos e produtoras lésbio-feministas ou "identificadas com a mulher" (Olivia Records e Redwood Records foram fundadas em 1973[58]). Espaços como cafés para mulheres e festivais exclusivamente femininos também apareceram, com públicos compostos, em grande parte, por lésbicas: dos vinte festivais por ano hoje em curso nos Estados Unidos, o maior é o Michigan Women's Music Festival, fundado em 1975. Raramente irradiada ou televisionada, a "música de mulheres" foi um movimento de raiz desde o início, nos compactos "*Angry Atthis*" de Maxine Feldman (Harrison & Tyler Productions, H&T–100), e "*Stonewall Nation*" de Madeline Davis (Mark Custom Records, MC–5724 A), ambos de 1971, e no álbum *Lavender Jane Loves Women* de Alix Dobkin (Women's Wax Works, WWW–A001), de 1973, até seu crescimento e sua consumação no trabalho de artistas como Holly Near, Meg Christian e Cris Williamson, cujo álbum de estreia, *The Changer and the Changed* (Olivia Records, LF–804), de 1975, foi considerado "o álbum independente de maior vendagem de todos os tempos" (Post, em *All Music Guide*, 1994, p. 1039). Com ênfase nos instrumentos acústicos, a música, teve raízes em estilos de *folksong* às vezes inflectidos pelo blues, pelo rock, pelo jazz, pelo reggae e até pela música erudita. Ao colocar abertamente em jogo o desejo e os relacionamentos lésbicos, bem como a crítica feminista ao patriarcado, à misoginia e à homofobia, a "música de mulheres" tornou-se importante

[58] A data de fundação do selo Redwood Records é geralmente dada como 1972, embora, efetivamente, o primeiro lançamento date de 1973.

como um espaço no qual uma comunidade lésbica pode tomar corpo nos Estados Unidos.

Fig. 9: Capa do álbum *Lavender Jane Loves Women*, de Alix Dobkin, Women's Wax Works, 1973.

Outro fenômeno da época foi o nascimento de grupos e coros especificamente lésbicos/gueis. Entre os mais antigos contavam-se, em Nova York, a *Victoria Woodhull All-Women's Marching Band* (1973), nome de uma feminista e candidata presidencial do século XIX (não exclusivamente lésbico, embora seu hino fosse "*The Dykes Go Marching In*"[59]), e na Philadelphia, o *Anna Crusis Women's Choir* (1975) de Catherine Roma, ainda uma das principais organizações para a execução da música

---

[59] *Dyke*, ou às vezes *dike*, é uma gíria de origem obscura para "uma lésbica; uma mulher masculina" (*OED*). A citação mais antiga, no *Oxford*, remete a 1942 e ao *American Thesaurus of Slang*, de Berrey e Van den Bark. O *Oxford* registra ainda o termo escocês *dike-louper*, "uma pessoa ou um animal (e.g., um boi ou um carneiro) que pula cercas", e em sentido figurado, "um transgressor das leis da moralidade" (exemplo de 1530). O *CDSUE* dá o termo como importado dos Estados Unidos por volta de 1935 e cita Bruce R. Rodgers em *The Queen's Vernacular: a Gay Lexicon* (1972): "1. a lésbica masculinizada, arrogante, soltando baforadas de charuto; 2. (pejorativo) qualquer mulher guei." De acordo com o *Dictionary of Obscenity, Taboo and Euphemism*, o coloquialismo teria uma origem curiosa: "a teoria mais provável é que se refira ao dique no qual foi inserido um dedo na história do Pequeno Holandês. Na imaginação popular, o lesbianismo está intimamente associado à penetração digital." Philip Brett observa (31 de julho de 2001, ao tradutor): "Como o entendo, *dyke* é um termo opressivo que foi recuperado. Pode ser usado afetuosa e ironicamente por lésbicas em relação a elas próprias, mas é ofensivo na boca de outros. O equivalentes para gueis é *fag* ou *queen*."

nova de mulheres. O *Gotham Male Chorus*, fundado em 1977, incorporou depois mulheres para transformar-se no *Stonewall Chorale*, primeiro coro lésbico e guei. Em 1978 Jon Sims fundou a *San Francisco Gay Freedom Day Marching Band* and *Twirling Corps*, que tornou-se um reconhecido ponto de convergência das aspirações políticas da vasta comunidade lésbica e guei da cidade; um *Gay Men's Chorus* veio logo após.

Conquanto várias dessas iniciativas tenham começado como diferentes expressões de orgulho comunitário, elas se consumaram em instituições culturais e movimentos artísticos duradouros em grande escala mundo afora. Os coros em particular medraram e fundaram sua própria organização internacional, GALA (Gay and Lesbian Association of Choruses), nos Gay Games, em São Francisco, em 1982. Eles são hoje muito mais numerosos que os grupos musicais, que, no mesmo ano, também fundaram uma associação nacional, a Lesbian and Gay Bands of America (LGBA). Em particular, eles contribuíram para a crítica *queer* das instituições musicais e da cultura autorizada ao misturar num mesmo concerto músicas tradicionais, populares e cultas de todos os tipos; e através de um programa substancial de encomendas, apoiado por frequentes performances e festivais, com plateias fiéis, estimularam a criatividade de compositoras lésbicas e compositores gueis, e deram ainda apoio a outras músicas contemporâneas significativas vistas como simpáticas ao movimento. Uma *Society of Gay and Lesbian Composers* foi fundada em São Francisco nos anos oitenta em resposta a esses e outros estímulos.

Teatro musical, jazz e música popular

O teatro musical tem sido um lugar privilegiado de identificação e expressão guei, e pode-se dizer que ultrapasse mesmo a ópera nesse ponto. Tradicionalmente, os homens gueis têm não só cultivado grande afinidade com ele, mas também participado de sua produção em todos os níveis. Entre eles há líderes da área, como Cole Porter, Ivor Novello, Lorenz Hart, Noël Coward, Arthur Laurents, Leonard Bernstein e Stephen Sondheim. Se o sonho de todo o jovem guei sensível foi tomar de assalto a Broadway ou o West End, as reais temáticas do teatro musical eram tão heterossexistas quanto as de qualquer outra forma de representação anterior a Stonewall. Encontraram-se no entanto formas de introduzir mensagens cifradas ou nem tanto, como "*You're a Queer One, Julie Jordan*" (*Carousel*, 1945), para uma plateia homossexual entendida e, ao mesmo tempo, permanecer nos limites convencionais da narrativa. Essas formas podiam incluir o título (o trabalho final de Novello, *Gay's the Word*, 1950); a letra, como "*Mad About the Boy*", de Coward (*Words and Music*, 1933), com referências crípticas a A. E. Housman e Greta Garbo, ou "*Farming*", de Porter (BRONSKI, 1984,

p. 113); as personagens e a trama, como a Maria moleca d'*A noviça rebelde* (WOLF, 1996); e intérpretes, como Mary Martin, uma lésbica travestida no papel de Peter Pan (WOLF, 1997). Há também uma longa tradição de apropriar-se do material de musicais para usá-lo em todo e qualquer contexto guei concebível. Com a articulação da identidade guei e lésbica nos anos setenta, vieram musicais com temas ou personagens gueis, entre os quais vários sucessos de bilheteria do teatro tradicional. Se *Cabaret* (Masteroff/Kander/Ebb, 1966) tanto espetacularizou quanto mascarou a homossexualidade, e se *Applause* (Comden/Green/Strauss/Adams, 1970) apresentou-a como patologia, *A Chorus Line* (Hamlisch/Kirkwood/Dante/Kleban, 1975), de Michael Bennett, sentimentalizou-a de modo tipicamente liberal. *A gaiola das loucas* (Fierstein/Herman, 1983) retrata afetuosamente um casal guei que inclui uma *drag queen*, e O *beijo da mulher aranha* (McNally/Kander/Ebb, 1992) adaptou o romance forte de Manuel Puig sobre o afeto que se desenvolve entre dois prisioneiros, um deles homossexual. O teatro musical chegou a lidar até com a crise HIV/AIDS, sobretudo em *Falsettoland* (1990), parte final da trilogia de William Finn, e também em *Rent* (1996), de Jonathan Larson, baseada em *La Bohème*, de Puccini.

Fig. 10: Noël Coward (1899–1973), 1930.

A relação mais restrita do jazz com a homossexualidade pode ser delineada em duas carreiras. Billy (Dorothy) Lee Tipton, pianista de jazz, realizou uma performance de gênero como uma *drag* não detectada, mas

suas improvisações impecáveis, seu dom para a mímica, seus casamentos com o mesmo sexo, e seus filhos adotivos podem estar relacionados mais à busca do sucesso numa música dominada por homens e em seus espaços que à busca do orgasmo com um consolo, em *black tie*[60], e servem para mostrar que a diferença está no olho de quem vê (Middlebrook 1998). Billy Strayhorn, compositor de um dos títulos mais famosos da história do jazz, "*Take the A Train*", entre tantos outros que muitos associam a seu mentor, Duke Ellington, parece ter voluntariamente aceito virtual anonimato e a ocultação de seu imenso talento pela proteção benigna e afetuosa de Ellington (HADJU, 1996, p. 79–80) para ser abertamente guei. A lenda *queer* considera o próprio jazz e seu público heterossexuais até o âmago (como o heavy metal), mas John Gill (1995) explora essa meia-verdade e critica atitudes com músicos de jazz gueis ou bissexuais, como Sun Ra, Cecil Taylor e Gary Burton, de modo a abrir a discussão.

Fig. 11: Dorothy (1934) e Billy (1935): as duas faces de Billy (Dorothy) Lee Tipton (1914–1989).

[60] No original, *may have had more to do with making it in a male-dominated music and its venues than in a dildo and tuxedo*, onde *making it* assume dois sentidos: na linguagem coloquial, "ter sucesso, atingir seu objetivo"; na gíria, "conseguir ter uma relação sexual (com)" (*OED*). Philip Brett explica (27 jun. 2001, ao tradutor): "Em outras palavras, tinham mais a ver com a superação da discriminação da mulher no mundo do jazz que com o tipo de jogo de papéis sexuais no mundo lésbico de hoje".

A longa tradição de transformistas que sempre cantaram em parte de seus shows, diferentemente das sincronizações labiais das *drags* da era tecnológica, está intimamente ligada à presença e representação *queer* na cultura popular. A famosa transformista Gladys Bentley, lésbica assumida que atraiu ricos e famosos ao Harlem e introduziu em seu show o scat-singing e paródias improvisadas picantes de canções populares bem como letras lésbicas explícitas, representa um glorioso extremo do entre-guerras. Sua voz forte, ardorosa, alça-se às vezes ao que soa como um falsete masculino, irrompendo no que Emma Calvé chamou "quarta voz" para marcar o seu "terceiro sexo". Nos Estados Unidos pelo menos, o *drag* e o transformismo de mulheres carregaram o estigma da liminaridade de gênero que marcou a homossexualidade, e levou-os a ser banidos em vários lugares (Los Angeles, por exemplo) durante os repressivos anos trinta. Já o *drag* britânico, sobrevivendo até a era da televisão através de artistas como Benny Hill, mostra a que ponto esses shows podem contribuir para institucionalizar a homofobia pelo ridículo, ao invés de pela incitação ativa ao ódio. O transformismo e a música popular não escaparam à força do enruste e do "contrato" que músicos eruditos foram obrigados a assinar. Mesmo Julian Eltinge, talvez o mais célebre transformista da primeira metade do século (com uma bela voz de contralto), foi a extremos para esconder sua homossexualidade, e vários astros pop têm demonstrado uma relutância extraordinária em revelar sua orientação sexual (RODGER, 1998).

Fig. 12: Gadys Bentley (1907–1960), à esquerda, provavelmente nos anos 1920, e à direita, com Willy Bryant (ao fundo, cartazes da apresentação de ambos no Apollo, 17 abr. 1936).

Por outro lado, Ma Rainey e Bessie Smith puderam gravar algumas canções abertamente lésbicas nos anos vinte, e performers lésbicas ou gueis, tornar-se populares no "*pansy craze* [61]" da era da Lei Seca nova-iorquina (Chauncey 1994). Noël Coward e Cole Porter pouco se preocuparam em esconder seu interesse no homoerotismo por trás da alusão sexual tingida de *camp*, que, no contexto do teatro de meados do século, funciona como um código — a ser decifrado pelos entendedores homossexuais e passar despercebido ou ignorado pelos outros. Mais tarde o rock and roll incluiu a homossexualidade entre seus efeitos de contracultura através de performers chamativos como Richard Penniman (Little Richard) e canções como seu sucesso de 1956, "*Tutti Frutti*", ou mesmo o "*Jailhouse Rock*" (1957) de Elvis Presley, com a famosa referência ao homoerotismo atrás das grades. Grupos posteriores como o Doors (Jim Morrison cantando "*I'm a Backdoor Man*" em 1968) e os Rolling Stones (cujo notório "*Cocksucker Blues*", de 1970, a Decca se recusou a lançar) mantiveram a tradição. Associado quase exclusivamente a George Harrison e aos Beatles, o "raga-rock" foi de fato iniciado pelo cantor e compositor principal dos Kinks, Ray Davies, através de uma canção, de influência indiana, sobre sua própria sexualidade, "*See My Friends*" (1965); ela confirma a conexão amiúde observada entre exotismo/orientalismo e todos os tipos de cultura homossexual do ocidente (BELLMAN, 1998). Mais alguns passos levariam a "*Walk on the Wild Side*" (1972) de Lou Reed, com seu tributo à *clique* nova-iorquina de Andy Warhol, já espelhada no trabalho do influente Velvet Underground; à sempre popular canção de amor guei de Elton John, "*Daniel*" (1972); a "*The Killing of Georgie*" (1976) de Rod Stewart, o primeiro sucesso na lista das quarenta-mais a tratar de gueis de modo inequívoco; e ao comemorativo "Glad to be Gay" (1977) de Tom Robinson. A era conheceu ainda algumas cantoras independentes (e mesmo rebeldes). Janis Joplin, cujas relações mais importantes foram com mulheres, e que parecia tão sem pudor do fato quanto do resto de sua animada vida, possuía uma intensidade capaz de fundar todo um movimento, não fosse sua morte prematura em 1970. Dusty Springfield, a ebuliente cantora de soul britânica que foi um ícone lésbico, sobreviveu ao declínio, nos anos setenta, e depois consolidou seu público guei ao gravar com os Pet Shop Boys.

[61] Na gíria, *pansy* é "um homossexual do sexo masculino; um homem efeminado; um fraco", frequentemente derrogatório (*OED*). De acordo com Philip Brett (27 de junho de 2001, ao tradutor), a expressão *pansy craze* "é uma referência àquilo de que George Chauncey fala em seu livro, uma onda de popularidade de homossexuais e sua cultura durante a era da Lei Seca".

Fig. 13: Detalhe da foto utilizada na capa da primeira prensagem britânica do compacto simples *"See My Friends"* (PYE 7N 15919), lançado em 30 de julho de 1965.

Nos anos oitenta a grande indústria musical pareceu responder ao crescente conservadorismo da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos com armários adicionais para artistas e músicas. David Bowie por exemplo e outros astros do glam rock que haviam balançado pros dois lados nos anos setenta[62] já não faziam alarde de sua ambivalência sexual nem pretendiam ser gueis, enquanto artistas gueis na grande mídia eram via de regra cautelosos, suas canções ainda criptografadas. Alguns grupos masculinos britânicos compostos por bom número ou por uma maioria de gueis — Soft Cell, Frankie Goes to Hollywood, Erasure, Pet Shop Boys — mantiveram uma fachada discreta. Mesmo os deflectores de gênero, Boy George e o Culture Club, continuaram com evasivas (como a observação de Boy George sobre preferir uma boa xícara de chá ao sexo) muito depois de quase todos terem cessado de especular a seu respeito. Morrissey, vimos, teorizou a tergiversação. Jimmy Somerville e seu grupo Bronski Beat foram uma exceção notável ao interpretar canções assumidas de forma assumida enquanto galgavam as paradas. O duo assumidamente guei Romanovsky e Phillips tornou-se amplamente conhecido e no segundo álbum, *Trouble in Paradise* (1986), ultrapassou o folk de São Francisco, seu ponto de partida. Surpreendentemente, em 1982 o merencório baladista Johnny Mathis, velho ídolo de jovens gueis emotivos, saiu do armário sem fazer barulho.

[62] No original, *who responded to the swinging-both-ways 1970s*, um trocadilho envolvendo as expressões *the swinging sixties* (os embalados anos sessenta) e *to swing both ways*, literalmente, "balançar pros dois lados", mas, na gíria, "gostar de manter relações heterossexuais e homossexuais" (*OED*), i.e., ser "bissexual", "cortar dos dois lados", ser "gilete".

Música e crise aids/hiv

Por ter, nas sociedades ocidentais, atingido de início homossexuais masculinos e usuários de drogas intravenosas, a crise em expansão da AIDS e da infecção HIV (a partir de 1981, aproximadamente) recebeu a princípio reduzida atenção governamental e terminou por estimular o ativismo dos anos Reagan/Bush-Thatcher. Comunidades artísticas, afetadas por essa pandemia com particular severidade, o foram também por medidas repressivas, como os ataques do Partido Republicano ao National Endowment for the Arts, nos Estados Unidos, e, na Grã-Bretanha, a Cláusula 28 do Local Government Act (1988), que proibiu governos locais de financiar ou "intencionalmente promover" a homossexualidade, e as escolas públicas, de promovê-la como "pretensa relação familiar". Emblemática da era talvez tenha sido a opinião majoritária da Suprema Corte dos Estados Unidos no notório caso Bowers vs. Hardwick de 1986, que manteve as leis contra sodomia da Georgia e considerou "manifestamente insuficiente" a reivindicação de um direito de adultos praticarem privadamente atos consensuais com o mesmo sexo (para uma análise cultural, ver SEDGWICK, 1990, p. 6–7 e 74–82). A consequente onda de politização das artes gerou um senso de comunidade na música, expresso em numerosos eventos beneficentes e homenagens póstumas relacionados à AIDS no final dos anos oitenta e início dos noventa: o gigantesco Live Aid, no Estádio de Wembley, e posteriormente o tributo a Freddie Mercury, uma das numerosas vítimas na música popular; o hit de 1985, "*That's What Friends Are For*" de Dionne Warwick e Elton John; concertos promovidos por sociedades de música erudita; e uma série de obras comemorativas. Entre estas, a Sinfonia Número Um, de John Corigliano (1989), e um *AIDS Quilt Songbook* coletivo, em andamento (primeira execução no Alice Tully Hall, de Nova York, em junho de 1992), alusivo à grande colcha de retalhos do projeto *NAMES* (uma obra de arte coletiva internacional que conta com mais de quarenta e três mil painéis em homenagem aos mortos da AIDS, individualmente). Trabalho de protesto e homenagem é o projeto dos três álbuns de Diamanda Galás, que começou em São Francisco com o título *Masque of the Red Death* (segundo Edgar Allen Poe) em 1984 para finalmente transformar-se numa *Plague Mass* em quatro movimentos (gravada na Catedral do Divino São João, em Nova York, em 1990). Deve-se mencionar ainda o cancionista e ativista da AIDS Michel Callen, membro de um grupo *a cappella* abertamente guei, o Flirtations, que lançou também um álbum solo em 1988; e tanto Holly Johnson, do Frankie Goes to Hollywood, quanto Brian Grillo, do Extra Fancy, que vieram a público como gueis e soropositivos. Uma das primeiras vítimas da doença foi o artista alemão Klaus Nomi (falecido em 6 ago. 1983), célebre por suas roupas bizarras, sua voz camaleônica e seu repertório invulgar; passando de um barítono mundano

de cabaré a um terso falsete soprano, e justapondo canções populares a árias operísticas, ele tornou-se famoso entre pessoas gueis, especialmente na Europa, por sua obsedante interpretação soprano de "*Air of the Cold Genius*", do *Rei Artur* de Purcell.
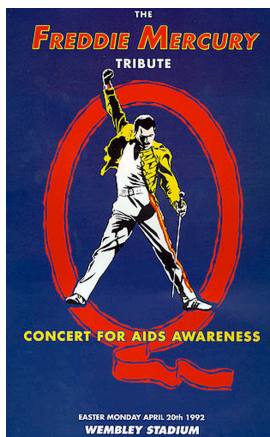
Fig. 14: Cartaz do Freddie Mercury Tribute Concert
for AIDS Awareness, Wembley Stadium, 20 de abril de 1992.

Uma característica do efeito AIDS/HIV na música foi a reutilização e reinterpretação de músicas anteriores associadas à consciência guei. Dois sucessos disco memoráveis do Village People, cujo criador, Jacques Morali, morreu de AIDS em 1991, ressurgiram alusivamente: "*Go West*", como um hino da AIDS, pelos Pet Shop Boys, e "*YMCA*", numa versão "música-clássica" lúgubre para violoncelo, voz e violão, com clarinete *obbligato*, no filme *Longtime Companion* (1990). Esse arranjo hilário, número de abertura de um concerto Living with AIDS ao final do filme, alcança vários significados — ao prantear os mortos recentes bem como a era da liberdade sexual e sua música, e encorajar a sobrevivência através do humor e da ironia gueis. O primeiro CD da série Red Hot, da Chrysalis, para promover a conscientização sobre a AIDS, beneficiar sua pesquisa e dar assistência às vítimas, consistiu em versões de Cole Porter por vários artistas num contexto que deu sentido novo e tocante a canções como "*I've Got You Under My Skin*": a gravação tornou pela primeira vez gueis as músicas de Porter e, mais que isso, transmitiu uma advertência contra deixar a música "reforçar um sentido genérico de abstração social". Embora lésbicas e gueis tenham concebido formas mais radicais de protesto social nesse período (ACT-UP, Lesbian Avengers, OutRage! e Queer

Nation), a adoção geral por pessoas liberais de uma questão de enorme consequência para a comunidade *queer* marcou uma nítida mudança, e o apoio foi particularmente forte na música e em outros campos artísticos.

Fig. 15: "*Go West*", imagem do videoclipe de Howard Greenhalgh, 1993

Avanços dos anos 1990

Essa segunda onda de ação política coincidiu com mudanças na musicologia e na crítica ocasionadas pelo impacto tardio de modos de pensar interdisciplinares pós-estruturais. Um fenômeno chamado "a nova musicologia" deu início a um processo de despojar a música absoluta da ideologia dos valores universais, da transcendência e da autonomia. E preconizou também uma prática crítica mais inclusiva e mais solidamente localizada, que se recusou a deixar a categoria "música" não-marcada, à maneira tradicional, para abarcar todos os fenômenos musicais e evitar comparações sem sentido entre gêneros diferentes e diferentes práticas culturais. Por volta de 1990 surgiu um grupo de estudiosos e críticos composto de lésbicas e gueis prontos para trabalhar em temas lésbicos e gueis com um conjunto de procedimentos derivados das críticas feminista e pós-estrutural. Como as organizações musicais lésbicas e gueis antes deles, o grupo ignorou os limites tradicionais de gênero musical. A fundação em 1989 do Grupo de Estudos Gueis e Lésbicos (GLSG) da Sociedade Musicológica Americana (AMS) constituiu um reconhecimento do fenômeno.

Um dos efeitos foi maior destaque para compositoras lésbicas e compositores gueis do segundo pós-guerra. Nenhuma lésbica na música, antes ou depois de Ethel Smyth, esteve tão publicamente comprometida com o ativismo feminista ou foi tão franca sobre o desejo pelo mesmo sexo quanto Pauline Oliveros, que desde os anos sessenta representa com eloquência seu próprio feminismo e comunidade lésbicas no universo da vanguarda norte-americana. Lou Harrison, cuja fama não cessa de crescer, sempre foi assertivo sobre sua identidade guei. A morte de John Cage em 1992 abriu caminho para discussões há muito proteladas sobre sua união com Merce Cunningham e o radicalismo que não ousou declarar sua sexualidade. Foi importante a auto-identificação de onze compositores gueis em meados dos anos noventa — Chester Biscardi, Conrad Cummings, Chris DeBlasio, Robert Helps, William Hibberd, Lee Hoiby, Jerry Hunt, Robert Maggio, Ned Rorem, David del Tredici e Lou Harrison — numa gravação da Composers Recordings Inc. (CRI), *Gay American Composers* (1996), seguida um ano depois por um disco dedicado a generosa parcela de uma geração anterior — Barber, Blitzstein, Cage, Copland, Cowell, Harrison, Nikolais, Partch, Thomson e Ben Weber — e outro que promoveu compositoras lésbicas contemporâneas: Ruth E. Anderson, Eve Beglarian, Madelyn Byrne, Lori Freedman, Jennifer Higdon, Paula M. Kimper, Marilyn Lerner, Annea Lockwood, Linda Montano, Pauline Oliveros e Nurit Tilles. Esses nomes de modo algum exaurem possíveis recursos: a música de Linda Dusman, uma escritora e compositora lésbica, também poderia ser incluída aí, bem como a de Laura Karpman, compositora cuja obra muito se tem ouvido na televisão; entre os compositores gueis cujos trabalhos integram o repertório dos coros estão Byron Adams, Roger Bourland, David Conte e Lee Ganon.

Muitas das grandes companhias — BMG, Teldec, RCA — haviam lançado gravações com títulos como *Out Classics*, *Sensual Classics* e *Classical Erotica*, mas o que esses discos ilustraram foi sobretudo a crescente transformação do desejo guei/lésbico em mercadoria, e sua exploração comercial. Musicistas e compositoras lésbicas em particular mantêm a tradição não apenas de permanecer fora das redes comerciais e institucionais, mas também de resistir a todos os modelos musicais, e o trabalho da compositora Sorrel Hays (que já gravara como a pianista Doris Hay, uma das principais intérpretes de Henry Cowell) bem como o da performer e compositora Meredith Monk mantêm a força dessa tradição num tempo em que artistas lésbicas e gueis se veem sob crescente pressão para aderir.

Fig. 16: *Out Classics* (RCA, 1993), *Out Classics II* (RCA, 1996), *Sensual Classics, Too* (Teldec, 1995).

A presença guei na música foi reforçada nos anos noventa por trabalhos como *Of Rage and Remembrance*, de John Corigliano, uma versão nova do terceiro movimento de sua Sinfonia Número Um, com a incorporação de coro e solistas, que cantam um texto de William Hoffman, libretista de *The Ghosts of Versailles*, e os nomes de amigos pessoais que perderam aos quais desejem homenagear, em surpreendente aplicação da técnica aleatória. *Harvey Milk*, ópera de Stewart Wallace e Michael Korie sobre a vida e a época do ativista guei assassinado em 1978, não foi um sucesso de crítica. Mas a ópera guei e lésbica, representada por duas estreias de sucesso em 1998, *Thomas Chatterton*, de Matthias Pintscher (Dresden), e *Patience and Sarah*, de Paula M. Kimper (Nova York), tornou-se mais viável tão logo as companhias reconheceram a força do apoio lésbico e guei.

Fig. 17: *Harvey Milk*, de Stewart Wallace e Michael Korie, cenário de Paul Steinberg, New York City Opera, 1995.

Na música popular os anos noventa assistiram a uma reversão da abordagem cautelosa dos oitenta e à aparição, na grande mídia, de musicistas abertamente lésbicas advindas do espaço alternativo da música de mulheres. A extraordinária cantora-cancionista k. d. lang, que já havia invadido o campo heterossexista da música country com canções de forte identificação feminina, e em consequência conquistara uma audiência lésbica, assumiu-se decisivamente em 1992 (ver MOCKUS *in* BRETT et al., 1994). Melissa Etheridge e as Indigo Girls fizeram o mesmo, o que deu às lésbicas uma clara representação na cultura popular, consolidando por assim dizer as representações sexualmente ambíguas de Tracy Chapman, Michelle Shocked e Madonna, bem como as imagens francamente lésbicas de Phranc e das Two Nice Girls. O maior número de grupos punk femininos e o fenômeno *riot grrrl* do Pacífico noroeste significaram que as lésbicas também podiam projetar uma imagem mais agressiva na música, tal qual Tribe 8, Bikini Kill e Team Dresch (ver COULOMBE *in* BARKIN e HAMESSLEY, 1998).

Fig. 18: Bikini Kill, 1990–1997.

O até então ambivalente Neil Tennant, dos Pet Shop Boys, assumiu-se em 1994; Michel Stipe, do R.E.M., (como bissexual) em 1995; e George Michael, em 1998. O mesmo fez Rob Halford (*The Advocate*, 12 de maio de 1998), famoso por três décadas à frente do grupo heavy metal Judas Priest. Ele revelou quão simples fora transferir os apetrechos às vezes apavorantes do mundo *leather* guei para o palco metal sem perturbar uma audiência masculina primariamente heterossexual. É claro que um público heavy-metal guei entendedor, investido de supermasculinidade, havia lido/ouvido homoerótica em vez de confraternização homossocial heterossexual o tempo todo (WALSER, 1993, p. 108–36). Ao findar o século, numerosas cantoras lésbicas e cantores gueis e grupos de queercore

tinham um público híbrido ou gravavam em selos da grande mídia, entre eles Ani diFranco, Echobelly, Janis Ian, Dan Martin (fundador de OutMusic, uma organização de compositores e letristas lésbicas/gueis) e Michael Biello, Mouth Almighty, Me'Shell NdegéOcello, Pansy Division, Linda Perry, Placebo, Queer Conscience, Lucy Ray, Skin, Debbie Smith, Suede, Skunk Anansie, e Sister George. A instituição dos Gay/Lesbian American Music Awards (GLAMA) em 1996 fez muito para consolidar e estimular um campo já prolífico de iniciativas.

Fig. 19: Rob Halford, 1979.

Ao final dos anos noventa então, uma forma de arte, uma disciplina acadêmica e uma mídia jornalística que haviam todas feito finca-pé contra a noção de sexualidades desviantes terem algo a ver consigo, embora evidências em contrário as cercassem, confrontaram-se de súbito com uma modesta inundação de material "*queer*" — para usar o termo antes insultuoso, recuperado por volta de 1990 como designação genérica para a aliança de pessoas de todas as sexualidades não ortodoxas, e de quem com elas desejasse ajuntar-se.

Divas e discos

O enfoque até aqui seguiu a linha modernista tradicional de enfatizar a produção: o compositor e, menos talvez, o intérprete. Pode-se

sustentar que uma forma melhor de definir "música lésbica e guei", e refutar argumentos de serem a sexualidade e o gênero "inaudíveis nas próprias notas", seria inverter esse modelo e, invocando as "políticas e epistemologias da localização, do posicionamento e da situação" (HARAWAY, 1991, p. 196), considerar tanto a audiência quanto certos espaços como criadores (ainda que por contingência apenas, e por um instante) de um rótulo para a música.

Fig. 20: Mary Garden (1874–1967) no papel título da *Thaïs* de Massenet, 1907.

Em resposta à questão "o que são músicas gueis?", formulada pela revista *Out* (novembro de 1996, 108–14) a certo número de músicos e pessoas do meio musical, Peter Rauhofer afirmou: "tem tudo a ver com o efeito diva, uma atitude com a qual pessoas gueis imediatamente se identificam". Essa afirmação tem certa atratividade como generalização que perpassa culturas homossexuais do ocidente no século XX, e abarca tanto lésbicas quanto homens gueis. Entre homens afluentes, o efeito diva tende a produzir uma devoção por sopranos (principalmente Joan Sutherland ou Maria Callas, esta, pivô da bem-sucedida peça de Terrence McNally, *The Lisbon Traviata*) e uma posição do sujeito conhecida como *Opera Queen*, amplamente discutida e teorizada (BRONSKI, 1984; KOESTENBAUM, 1993; MORDDEN, 1984; MORRIS *in* SOLIE, 1993; ROBINSON, 1994). A devoção lésbica pode ser igualmente intensa, como confirma a história da

jovem que cometeu suicídio após lhe ter sido vetado o ingresso ao camarim de Mary Garden (CASTLE *in* BLACKMER e SMITH, 1995, p. 25–6). Ela difere por afixar-se a sopranos dramáticos, meios-sopranos ou contraltos, especialmente se suspeitos de "ser" (como Garden) ou travestidos com frequência em papéis como Orfeu, Octaviano, ou o Poeta de *Ariadne auf Naxos*. A tradição é anterior à Garden (George Sand era "louca" pela Malibran, e tanto ela quanto George Eliot encontraram inspiração literária no canto de Pauline Viardot-Garcia) e incluiu entre as divas decantadas Olive Fremstad, famosa soprano wagneriana varonil[63] que é a heroína de *The Song of the Lark* de Willa Cather e de *Of Lena Geyer* de Marcia Davenport (CASTLE *in* BLACKMER e SMITH, 1995; WOOD *in* BRETT et al., 1994).

Fig. 21: Dorothy e os três "homens falhos" no filme de Victor Fleming, *O Mágico de Oz*, 1939.

O efeito diva se faz sentir igualmente na música popular. Se cultura *queer* fosse religião, Judy Garland estaria entre seus santos principais, seu céu, "*Somewhere over the Rainbow*" (um refúgio compensatório da opressão), *O Mágico de Oz* seria uma sagrada escritura, e "amigo de Dorothy"[64], o mantra de seus devotos. Ao estrelar *Cabaret*, adaptação musical de *Berlin Stories*, de Christopher Isherwood, a filha de Garland, Liza Minelli, por pouco não estabeleceu uma sucessão apostólica. Outras divas notáveis seriam Marlene Dietrich, Mae West, Edith Piaf,

[63] No original, *butch*, ver nota 54.

[64] A expressão inglesa *a friend of Dorothy* (um amigo de Dorothy) é uma gíria eufemística para "um homem homossexual" (*OED*).

Zarah Leander, a diva de voz profunda da cena alemã, Bette Midler, que iniciou carreira numa sauna de Nova York, Barbra Streisand e Madonna. Se esses ídolos tiveram ou não relações amorosas com o mesmo sexo, é irrelevante: mais cruciais são certas características retratadas em seu canto, como vulnerabilidade (ou sofrimento real) associada ao enfrentamento, com as quais muitos de seus fãs se identificam. A qualidade de seu humor é outro ingrediente importante. Muitas das cantoras mencionadas, notadamente k. d. lang, exploram o efeito diva certamente sem atingir (ou desejar) o status de uma Garden, de uma Callas, de uma Ferrier ou de uma Garland.

Fig. 22: Wladziu Valentino Liberace, 1919–1987.

O efeito diva também exerce alguma influência sobre audiências exclusivamente heterossexuais; quando isso ocorre, frequentemente imbui-se dos elementos *camp* de excesso e estilo associado a homossexuais. Liberace por exemplo atingiu uma vasta audiência (nem guei nem lésbica) ao desenvolver uma combinação esperta de sentimentalismo e travestismo à volta de seus candelabros e piano. O repertório incluía *camp* musical e indumentário: entre outros, seu inspirado "*Night and Day*", de Cole Porter, travestido na alta-costura da "*Sonata ao luar*" de Beethoven (para uma apreciação cultural, ver KOPELSON, 1996, p. 139–85 e GARBER, 1992). Sua manipulação do "segredo público" foi mais extrema que a de qualquer soma de músicos gueis menos bandeirosos, mas igualmente enrustidos: os marcadores de uma identidade oculta ostentados com desassombro permitiram àqueles que o adoravam usar essa adoração — e o amor de mãe

(a de Liberace e a deles) — para escorar seu próprio sentido de diferença e superioridade.

Fig. 23: Village People: detalhe da capa do álbum *Cruisin'*, 1979.

Outra esfera notável de interesse e patrocínio *queer* tem sido a pista de dança. A música disco é difamada em vários cantos, mas, nos anos setenta, a vida dos *dance clubs* de toda a Europa e Estados Unidos transformou-se com o advento de Gloria Gaynor, Patti Labelle, as Pointer Sisters, Sister Sledge, Donna Summer, Sylvester, The Village People, as Weather Girls e dúzias de outros, com batida rápidas e pesadas, sons fantasiosamente sintetizados, e sentimentos reconfortantes, ao som dos quais homens gueis e às vezes lésbicas giraram e celebraram a "família" em espaços *queer* seguros que estavam perto de realizar, para o momento corporizado e às vezes transcendente, o que a ópera e O *Mágico de* Oz só haviam podido começar a sugerir. Formas localizadas e especializadas, como a house dos anos oitenta, ainda mais rápida e forte, e depois a acid e o techno, desenvolveram-se à medida que a disco se heterossexualizava e se comercializava. Nos anos noventa a música dançante guei foi fortemente influenciada pela arte de RuPaul, provavelmente a *drag* mais bem sucedida da indústria fonográfica. Como o rock and roll antes delas, a disco e a house derivavam essencialmente dos estilos e sons da performance negra, a diva afro-americana, de Grace Jones a RuPaul, tão importante ali quanto na ópera. A disco e a house deslocaram momentaneamente tensões raciais a fim de criar uma arena idealizada para a performance da identidade *queer* (Currid 1995). Tanto que considerar a disco uma categoria de música chega a ser inadequado: ela é "também tipos de dança, clube, moda, filme etc., numa palavra, certa *sensibilidade*, manifesta em músicas, clubes etc., histórica e culturalmente específica, ideológica e esteticamente

determinada — e sobre a qual vale a pena pensar" (DYER, 1992, p. 149). É o que há de mais próximo à musicalidade guei, se poderia acreditar, mas a colocação da performatividade *queer* no tablado da "diva-inidade" negra gera um jogo complicado de identificação, como Currid mostra (1995).

Fig. 24: RuPaul Andre Charles, n. 1960.

O foco numa audiência específica e em seu "conhecimento situado" pode ainda minar argumentos críticos tradicionais que buscam erradicar da música toda a identidade, exceto a nacionalidade. A recensão do *New York Times* (Paul Griffiths, 7 jul. 1998) da ópera de Kimper e da gravação da música de compositoras lésbicas pela CRI conclui "que a preferência sexual, assim como o sexo, é inaudível", e chama a conclusão de "inevitável". A resposta logo se apresenta, "inaudível para quem?" A crítica modernista, ansiosa por deter a proliferação de significado e preservar formas de autoridade e cânones de gosto, joga o ônus da prova sobre "a música em si". Mas as notas não podem ser tão facilmente separadas do contexto (performance, espaço, gênero musical, público, alusão musical): despojadas de todas as associações — uma impossibilidade — são incapazes de produzir sentido.

Em alguns poucos casos, como nas justaposições bizarras da música instrumental de Poulenc, uma sensibilidade homossexual é claramente audível, mas ainda assim, somente por quem tenha algum entendimento da estética daquele fenômeno muito discutido, mas dificultosamente definido, que se conhece por "*camp*". Além disso, o orientalismo ou o exotismo de uma ampla gama das músicas dos séculos XIX e XX pode ser escutado não como mera aculturação decorativa, mas como uma insatisfação audível com os costumes ocidentais prevalentes. Estratégias musicais mais complicadas, como o conjunto de interações motívicas e tonais que indicam a tragédia da opressão interiorizada em *Peter Grimes*, podem se revelar à medida que a crítica se comprometa mais

ampla e profundamente com tais questões. Todavia esses marcadores talvez sejam mais comuns na cultura homossexual (enrustida), na qual a música erudita está tão profundamente implicada, que na música abertamente lésbica ou guei, como a disco ou os tipos de música alternativa de mulheres. Nestas, o contexto exerce uma influência tão forte que subverte associações convencionais: até a abertura da Quinta Sinfonia de Beethoven, aquele modelo quintessencial de masculinidade heroica, encontrou seu destino guei quando, emperiquitada com uma batida pesada e outros atavios disco, pisou na pista nos anos setenta como "*Uma Quinta de Beethoven*".

"A identidade da música é a questão sagrada", explica Philip Bohlman (referindo-se a McCLARY, 1991):

> Que mulheres, proletários, gueis e lésbicas, negros, comunidades religiosas ou étnicas, ou outros quaisquer identifiquem a música de algum outro modo, ou imaginem que ela incorpore espaços culturais completamente diferentes e diferenciados, torna-se blasfêmia contra "o que a MÚSICA é". Assim concebida, ela pode já nem ser MÚSICA. (BOHLMAN, 1993, p. 417[65]).

Por conseguinte, uma estratégia importante entre críticos — lésbicas ou gueis — é insistir na possibilidade e na importância de recepções diferentes de todos os tipos de música, uma insistência capaz de solapar qualquer autoridade ou objetividade que a crítica possa reivindicar para si, e de destruir o impulso essencializante ou minoritarizante de confinar a crítica da música lésbica e guei à análise do estilo. Muito cedo na história do movimento (primeira conferência de Teoria Feminista e Música, 1991), numa declaração radical ao extremo, Suzanne Cusick iterou e explorou uma relação lésbica especial com a própria música (*in* BRETT et al., 1994). Chegando (da forma mais gentil) às vias de fato,[66] por assim dizer, esse gesto preparou terreno para boa parte do trabalho crítico subsequente (para complicar o cenário, nem todo escrito por críticos auto-

---

[65] Essa citação e o parágrafo que a antecede aparecem de maneiras diferentes entre si no manuscrito de Brett e Wood, na edição de Raykoff (2001), e na de Wood (2006). A forma adotada resulta de uma sugestão de Brett (27 de junho de 2001, ao tradutor) e da comparação com o original de Bohlman.

[66] No original, *going (in the gentlest manner) all the way*, literalmente, "percorrendo (da forma mais gentil) todo o caminho", mas também uma referência ao eufemismo *all the way*: "cópula com penetração completa, normalmente usado por adolescentes para distinguir dos estágios intermediários de acariciamento" (*The Faber Dictionary of Euphemisms*).

identificados como lésbicas, gueis ou bissexuais) — que recusa protocolos prévios num esforço para alcançar visões imaginativas e variadas sobre que tipos de fenômenos são passíveis de coexistência como "música lésbica e guei" (ou *queer*), e como esses fenômenos podem relacionar-se com conjuntos inteiros de outras posições, inclusive a hegemônica.

Antropologia e história

Até aqui a discussão se ateve ao século XX, à Europa, à América do Norte e a seus enclaves, bastante confinada a fenômenos musicais recentes. Pode-se dizer que a "música lésbica e guei" se restrinja a essas épocas e locais específicos, e ainda assim requeira maior flexibilidade para descrever exatamente o que acontecia naqueles clubes da Alemanha ocidental, ou notar que o Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC), fundado em 1977[67], estava mais ligado à independência da Catalunha e à sentida canção catalã que à disco norte-americana. Ao largo do "ocidente", o dilema torna-se ainda mais visível. Nas músicas não-ocidentais, ambiguidades e inversões de gênero e sexo, sem falar de práticas sexuais com o mesmo sexo, encontráveis em várias culturas, com músicas diferentes e sexualidades diferentes, deram asas à imaginação ocidental, que se sentiu atraída por elas e as fantasiou. As inversões simbólicas em torno do *talèdhèk* masculino travestido na canção e na dança balinesas; a performance transexual pelos espíritos-guia ou *halaa'* entre os povos Temiar; o *mahu* havaiano, de gênero indeterminado; ou o mapuche do sul dos Andes, todos depõem a favor da advertência que "guei, lésbica, bissexual, homossexual, heterossexual [...] conjuram apenas uma nesga das variações de gênero que despontam na pesquisa intercultural" e "reduzem a complexidade do ser-pessoa a meia dúzia de oposições arquitetadas por um discurso etnocêntrico" (ROBERTSON, 1992).

Algumas das músicas de culturas não-ocidentais tornaram-se fontes primárias para compositores homossexuais do ocidente pescando em águas proibidas[68], mas não podem ser amalgamadas a uma categoria ocidental ou submeter-se a ela. Compositores homossexuais ou pederásticos, a partir de Saint-Saëns, foram particularmente suscetíveis às atrações do orientalismo em algum momento, talvez devido à projeção do sexo ilícito apontada na crítica de Said (1978), talvez, como sugeriu Lou

[67] Mais precisamente, o FAGC foi fundado em dezembro de 1975, mas lançou seu manifesto em 1977; ver Front d'Alliberament Gai de Catalunya (Armand de Fluvià *et. al.*), *Manifest*, Barcelona, FAGC, 1977.

[68] No original, *cruising off-limits*. Neste contexto, o verbo *cruise* significa tanto "navegar [...] por prazer" quanto "caminhar ou dirigir veículo (pelas ruas) em busca de parceiros (*especialmente*, homossexuais) para sexo casual" (*OED*).

Harrison, por uma identificação com o Outro, ou mesmo (como no caso de Cage) por uma insatisfação com os recursos disponíveis. Esse tópico continua problemático e interessante no que diz respeito à música lésbica e guei. Contudo, já que na passagem deste século o orientalismo em música está representado principalmente pelo minimalismo não-guei, nenhum elo essencialista deve ser excogitado. Interessante que a etnomusicologia tenha-se mostrado ainda mais nervosa que a musicologia histórica com as categorias de comportamento sexual manifesto em música.

Fig. 25: Ao atravessar o istmo do Panamá, em 1513, Vasco Nuñez de Balboa encontra ameríndios envolvidos em atos de sodomia e, como castigo, entrega-os a seus cães: detalhe de água-forte de 1594 por Theodorus de Bry (1528–1598), de acordo com narrativa de Hieronymo Bezono, que esteve no Novo Mundo entre 1541 e 1556.[69]

Dado ser a própria sexualidade uma invenção moderna, uma longa história da homossexualidade na música é uma impossibilidade. Há espaço contudo para explorar como as relações sexuais ou eróticas com o mesmo sexo são vistas em épocas e lugares diferentes, e como a experiência social de estar comprometido com elas possa afetar o discurso musical: "será história escrita na perspectiva dos interesses gueis contemporâneos" (HALPERIN, 1990, p. 29), fazendo perguntas nunca feitas durante o longo caso da musicologia com o fato macho[70]. Um exemplo seria a localização

---

[69] A realidade do fato é duvidosa, mas ainda que o relato faça parte de uma campanha contra a colonização espanhola, ele não deixa de sugerir o lugar dos sodomitas e das populações do Novo Mundo no imaginário europeu.

[70] No original, *straight fact*, isto é, tanto "o fato objetivo" (*cf.* KERMAN) quanto "o fato heterossexual".

das efusões líricas de Hildegard de Bingen num contexto de erotização medieval do corpo, focada (neste caso) no desejo pelo mesmo sexo. Ao indicar "quão insistentemente '*queer*' a cristandade medieval pode ser", Holsinger (1993, p. 120) sugere que "em vez de procurar por lésbicas e homens gueis 'de fato' na Idade Média, por que não tentar o desenruste da própria devoção medieval?" E ao voltar-se para o *organum*, ele explora escritos que insistem em representar a prática polifônica em termos corpóreos, como *copula*, e em termos relacionais, como o produto de seus cantores masculinos. Essa retórica, ele sugere, não só explica a ligação constante entre sodomia e polifonia na tradição puritana, mas revela uma face *queer* no próprio cerne do *organum*, representada adicionalmente em alguns versos homoeróticos de seu compositor principal, Leoninus (HOLSINGER, 2001, cap. 4). Ironicamente então, a polifonia e a harmonia, que mais notadamente diferenciam a música ocidental da música de outras culturas, estiveram conectadas ao desejo pelo mesmo sexo desde o início, e a "música de arte" caiu em descrédito originalmente por conta de uma associação muito semelhante à que, no século XX, tanto tentou evitar.

Fig. 26: No anel interior do sétimo círculo do Inferno encontram-se os que praticaram violência contra Deus (blasfemos) ou contra a Natureza (sodomitas). Residem todos num deserto de areias flamejantes sob uma chuva de chamas. Os sodomitas deambulam em grupos. Entre "funcionários e grandes eruditos famosos", Dante encontra ali seu mentor, Burnecto Latino, com quem aprendera "como o homem se torna imortal". Ambos conversam enquanto Virgílio contempla o grupo. Dante Alighieri, *Commedia*, manuscrito, norte da Itália (provavelmente Gênova), terceiro quartel do século XIV, p. 22, Oxford, Bodleian Library.

Parece haver hoje pouquíssimas pistas de como a acusação frequente de sodomia contra os músicos do medievo tardio e início do período moderno deva participar de uma noção da música que produziram. Não se sabe se compositores como Nicolas Gombert,

Dominique Phinot, Tiburzio Massaino, Johann Rosenmüller e Jean-Baptiste Lully partilharam algo além da vergonha de seus desejos sexuais, e tampouco se isso afetou sua música. Os quatro primeiros sem dúvida sofreram: Gombert, ao cumprir três anos de galés; Phinot, ao ser executado (seu corpo foi incinerado); Massaino, ao ir para o exílio; e Rosenmüller, ao ser encarcerado com os alunos envolvidos. Um cônego em Loreto, Luigi Fontino, foi decapitado em 1570 por sodomia com um menino do coro (SHERR, 1991); e já se sugeriu que o primeiro livro de motetos de Gombert (1539) possa ter sido compilado como uma defesa em vista de um perdão (LEWIS, 1994, p. 333–67). Lully, ao contrário, fez fortuna e fundou uma tradição operística, aparentemente incólume a ataques contra *les sodomites* na corte, que em seu caso culminaram na remoção do pajem Brunet de seu convívio, sob a suspeita de que fosse sodomizado pelo compositor. Além disso, uma vez que o libretista Campistron era membro do círculo sodomita da corte, os dois últimos trabalhos cênicos de Lully, *Acis et Galatée* (1686) e *Achille et Polyxène* (1687), podem representar a primeira "colaboração guei" de que se tenha notícia.

Fig. 27: Dante e Virgílio se afastam de Brunecto Latino, ibid., p. 23.

Se o caso Lully está bem documentado, particularmente em comentários desabusados da época, a recente especulação sobre Zelenka — "um homossexual louco, soturno, cuja música em sua maior parte também é louca e soturna" (R. Morrison, *The Times*, 17 jun. 1998) — parece proceder exclusivamente de uma análise estrutural e semântica das sonatas em trio do compositor tcheco (REICH, 1987). Nenhuma evidência da sexualidade ou das práticas sexuais de Zelenka sobrevive; ele permaneceu solteiro e foi uma figura solitária e despretensiosa, vista por alguns contemporâneos como um católico reservado e mesmo intolerante. Uma coisa é inferir a participação de um músico na cultura do mesmo sexo e examinar os traços ideológicos de homofobia, resultantes da condição de

"suspeito" do músico, na literatura acadêmica e crítica (como THOMAS, no ensaio sobre Handel, *in* BRETT et al., 1994), outra, bem distinta, que o desejo pelo mesmo sexo seja discernido internamente, e então usado para fazer um compositor menos conhecido do período parecer desviante e arrebatador, e sua música, mais comercializável. A intoxicante mistura de catolicismo e homoerotismo da qual essa nova imagem de Zelenka tira proveito diz respeito mais ao século XIX, tal qual ilustrado pelo movimento decadente e figuras fundamentais como J.-K. Huysmans, Walter Pater e Oscar Wilde (ver HANSON, 1997), do que ao início do século XVIII.

Fig. 28: Dante e Virgílio conversam com três sodomitas, ibid., p. 24.

Muito diferente é o caso do número crescente de exames de obras à cata de traços culturais evidenciados no contexto social que as envolve, ou o de interpretações críticas baseadas na identidade, enriquecidas com um senso de história da cultura. Trabalhos sobre comunidades de freiras e as muitas compositoras italianas, por exemplo, suscitaram a questão de como o erotismo religioso do início da era moderna possa refletir uma erótica dessas vozes suprimidas, e foram um convite a interpretações lésbicas do trabalho das muitas religiosas que exibem uma devoção extravagante pela Virgem Maria. Trabalhos recentes (de Cusick) sobre Francesca Caccini mostram também como uma abordagem feminista e especificamente lésbica pode reacender e esclarecer a discussão de questões históricas em torno da música e do patriarcado. Em vista das variantes da lenda de Orfeu, interpretou-se como significante o fato de, no *Orfeo* de Monteverdi-Striggio, o cantor perder sua amante para ascender aos céus nos braços de outro homem. Independente de Handel ter ou não dormido com outros homens, as revelações sobre os círculos onde transitava — e exatamente como seus biógrafos modernos articulam a aflição quanto à

possibilidade de tê-lo feito — transformam o ensaio de Thomas numa salutar contribuição aos estudos sobre o compositor. O homem castrado, figura central de toda a *opera seria* do tempo de Handel, não só complicou questões de gênero e sexualidade como também corporificou a ameaça representada pela própria música: essas "Serêas Itálianas"[71] são comparadas pelo autor anônimo de *Satan's Harvest Home* (1749), à "Mûsica Cromatica" da Grécia antiga e às "Molheres Cantoras e Eunuchos da *Asia*", por cuja ação, parece, os antigos romanos "bem perdèrão o Espirito de Varonilidade e com elle seu Imperio". A Itália foi "a Mãy e a Ama da Sodomîa", onde "nenhum Cardeal ou Sacerdote de Reputaçaõ deixa de ter seu Ganymedes" (51 e 56). Na Alemanha do norte não foi preciso um *castrato* italiano para fazer soar o alarme anti-efeminado: meros minuetos em sinfonias pareciam a J. A. Hiller "manchas de beleza na face de um homem: eles dão à música uma aparência afetada e enfraquecem a impressão máscula causada pelos [...] movimentos sérios" (HEAD, 1995).

Fig. 29: A mesma cena da Fig. 26 num pergaminho italiano (provavelmente Pisa), primeira metade do século XIV, Bibliothèque Condé, Château de Chantilly.

Um discurso guei e lésbico sobre a música quererá sem dúvida ir mais longe no sentido de exumar aqueles músicos identificados com o desejo pelo mesmo sexo. Mas há questões igualmente importantes a ser tratadas. Chamou-se a atenção para a homofobia na erudição musical tradicional. Seja o horror ao prospecto de um Handel ou Schubert desviante; seja a premissa que a sexualidade torna Ravel ou Britten vítimas daquela "engenhosidade fatalmente sem propósito que é um sintoma de decadência" (*Grove*, 6 ed., v. 15, p. 617); seja a invenção de uma "persona artística" (à maneira do New Criticism literário) para esvaziar a relação entre a vida de uma artista lésbica ou de um artista guei e seu trabalho; seja o movimento recente de importar da crítica literária a teoria da "angústia

---

[71] Utilizo a grafia portuguesa da primeira metade do século XVIII, como registrada no *Vocabulario portuguez e latino*, de Raphael Bluteau (1638–1734), para emular o efeito da grafia inglesa de meados do século XVIII, preservada pelos autores.

da influência" de Harold Bloom, com seu pressuposto que as relações masculinas estão invariavelmente imbuídas de competição, e não de amor (WHITESELL, 1994–95), um protesto opositor ou contextualizante necessita ser registrado, frequentemente repetidas vezes. É preciso seguir procedimentos alternativos que não deixem a homossexualidade sem registro no invólucro do segredo público, mera decadência ou gosto pela elaboração. Inevitavelmente, parte do foco estará em questões de colaboração artística (como entre Virgil Thomson e Gertrude Stein, ou entre Britten e Pears); de patrocínio (pelo salão e círculo parisienses da Princesa de Polignac, por exemplo, incluindo a lendária Nadia Boulanger e, na música norte-americana, em torno de Bernstein, Copland, Menotti e Barber); e até no efeito, sobre compositores identificados com a heterossexualidade, de ser liberado por um círculo amplamente composto de homossexuais e sua cultura, como Stravisnky o foi pelo grupo *Mir iskusstva* (Mundo da Arte) à roda de Diaghilev; ou de sua música tornar-se o centro de um culto homossexual, como parece ter sido o caso com a de Wagner na Alemanha.

O maior desafio para uma abordagem lésbica e guei é sem dúvida o cânon alemão na música de arte e seus satélites. Compositores como Handel e Schubert, e até o feminilizado Chopin, ainda são tidos como entidades estáveis, e estudos sobre eles continuam a assumir a posição padrão de orientação sexual, até o momento em que se descubra documentação equivalente a Casanova escancarando a porta de Winckelmann enquanto o distinto estudioso clássico submetia o Amor Grego à prova prática em seu apartamento romano. A literatura sobre esses compositores solteiros revela um embaraço ou uma evasão constantes, que corroboram o argumento de uma homofobia arraigada na erudição musical. Além disso, uma vez que a ortodoxia sexual não pode jamais constituir uma premissa, especialmente entre músicos, o desfile constante de heroísmo e masculinidade no repertório que vai de Beethoven a Strauss, bem como sua representação na crítica e na pesquisa, começam a parecer mais e mais um estratagema para desviar a atenção de um caráter *queer* endêmico tão rigidamente reprimido que apenas sugeri-lo já é um erro imperdoável de gosto e de juízo (como nos casos de Beethoven, Schumann e Brahms).

Estudos com mais nuances das circunstâncias de todos esses compositores podem ligá-los aos modelos de amor ou desejo pelo mesmo sexo que se discerniram entre as figuras literárias da era da sensibilidade e do Romantismo. Que esses modelos nem sempre nem inevitavelmente tenham incluído atos sexuais de forma nenhuma diminui sua intensidade ou importância. A recepção de suas músicas de um ponto de vista lésbico ou guei (CUSICK 1994b; BRETT, 1994; WOOD, 2000) deverá ampliar o âmbito da crítica em toda a extensão do espectro histórico, lançar novas

luzes sobre os sentidos que as pessoas associam à música com a qual se identificam, e ajudar a abrir caminho para novos diálogos sobre o poder de vários tipos de música na vida das pessoas.

Fig. 30: Pyotr Ill'yich Tchaikovsky, 1840–1893.

Finalmente, fechando o círculo no discurso sexológico com o qual abrimos o artigo, encontra-se a figura de Pyotr Ill'yich Tchaikovsky (1840–1893), o primeiro e ainda o mais famoso "homossexual" da música do ocidente. Já em 1908 o consideravam o único "rematado uranista" a atingir a "eminência máxima na arte" (CARPENTER, 1908, p. 111). Outros candidatos estariam habilitados: seu compatriota Modest Musorgsky (1839–1881) por exemplo, ou o amigo Camille Saint-Saëns (1835–1921); mas um era símbolo do nacionalismo (e portanto da diferença), e o outro não representava grande ameaça à hegemonia alemã (além disso, resistia firmemente ao modernismo *homosexuel* em favor do rótulo tradicional, *pédéraste*). Tchaikovsky era único em atingir um nível germânico de técnica e domínio formal, e chegava a superar os afamados compositores alemães no gosto das plateias de concerto. Seu desvio manifesto permitiu que críticos assim predispostos mantivessem os sinfonistas germânicos imaculados e sem jaça. Em vista de críticas que associaram o suposto sentimentalismo, morbidez e falta de valores formais à sexualidade de Tchaikovsky, é digno de nota que a princípio sua música de concerto soou

"livre da horrível efeminação da maioria das obras modernas" (Bernard Shaw), "impessoal", e com "rasgos de mão forte" (Ernest Newman; ver Brown 1999). Quando caiu a ficha do casamento fracassado e outros indicadores óbvios de sua condição fornecidos pelo irmão, Modest, na biografia monumental, disponível desde 1905 em tradução condensada de Rosa Newmarch, a injúria da crítica, resultante de uma conexão direta entre a obra e a vida atípica do dogma alto-modernista, passou a constituir um caso óbvio de intolerância institucionalizada, que foi de "bem como uma colegial" e "verdadeiramente patológico", a "temos de ser expostos a todas as suas chagas?", e os perpetradores não eram críticos obscuros, mas Gerald Abraham, Martin Cooper, James Huneker e Edward Lockspeiser (BROWN, ibid.).

Fig. 31: Tchaikovsky e o violoncelista Anatoly Brandukov (1859–1930).

Ao final do século, Tchaikovsky continuava sendo o barômetro de atitudes com a homossexualidade na música. Em romances, peças, filmes e outras representações da cultura dominante, o homossexual sempre morre, e significativamente acalorada controvérsia desenvolveu-se em torno da morte de Tchaikovsky. Uma monografia acadêmica inteira foi dedicada ao assunto (POZNANSKY, 1996). O boato e o mexerico, dos quais os homossexuais temos tido de depender para construir nossa história, são audíveis em todas as passagens dessa saga, que inclui suicídio por ordem do Tzar Alexandre III, suicídio por vontade própria, para evitar um escândalo homossexual, suicídio por sugestão do irmão guei, Modest, e mais recentemente, suicídio por ordem de ex-colegas, mortalmente preocupados com a honra da velha escola. Tampouco é claro qual versão

— se o relato "oficial" da febre tifoide na biografia de Modest, ou um dos boatos — é a mais homofóbica. O mito do homossexual torturado, mórbido, acabando com a própria vida infame é um tipo de estereótipo essencialista, mas a imagem guei positiva de um compositor homossexual daquele tempo que não sofresse tensões com sua homossexualidade é igualmente essencialista e irreal. Ainda assim, a própria ideia de um compositor bem sucedido, rico e mundialmente reconhecido, no auge de sua força criativa e produtividade, cometer suicídio por ordem de advogados intimidantes, conhecidos de escola, não faz muito sentido nem como ficção pornográfica sadomasoquista. Mas os mitos e as projeções são tão abundantes que a verdade dificilmente será revelada, nem a um biógrafo da família real britânica, um dos últimos a tratar do assunto (HOLDEN, 1995).

Fig. 32: Tchaikovsky, seu amigo Vladimir Shilovsky, e Nikolai Konradi, de quem Modest era tutor

Fig. 33: O *Lago dos cisnes* de Matthew Bourne estreou no Sadler's Wells em 1995.

Um tratamento lésbico ou guei da vida de Tchaikovsky enfocaria sem dúvida seus aspectos positivos, e a diferença que ele fez para a música de concerto, a ópera e o balé. Por exemplo, a notável reinterpretação d'O *lago dos cisnes* por Matthew Bourne (1995), na qual um corpo de baile masculino, em colante de penas, substituiu os cisnes de tutu, e a música de amor deu ensejo a um espetáculo empolgantemente homoerótico, atingiu para alguns uma autenticidade superior a tudo o que a prática da performance historicamente informada imaginou. Consideraria também evidências tanto da complicada estratificação de camadas de transgressão e transigência, resultante da construção da homossexualidade como papel ou identidade, quanto de pontos de resistência, como o balé completo que Tchaikovsky e Saint-Saëns dançaram um para o outro durante a visita deste a Moscou para um concerto em dezembro de 1875.

> Quando jovens, haviam ambos não só sentido grande atração pelo balé, mas também tido certa habilidade natural para esse tipo de dança. E assim desejosos certa feita de exibir sua arte um para o outro, executaram no palco do salão do Conservatório todo um pequeno balé, *Pigmalião*. Saint-Saëns, aos quarenta e dois anos, foi Galateia, e interpretou o papel da estátua com notável aplicação, enquanto Tchaikovsky, aos trinta e cinco, encarregou-se da parte de Pigmalião. Nicolai Rubinstein [o pianista que interpretara as Variações para Dois Pianos do compositor francês num concerto com o próprio em Moscou] supriu a orquestra. (M. Tchaikovsky, tradução em Brown, 1982).

Um casal de monas, uma em *drag*, arrasando no palco principal do Conservatório de Moscou? Não só isso, porque, de acordo com Modest, eles estavam exibindo sua arte um para o outro (que *pliés*! que *jetés*!). E não houve testemunha a não ser o desafortunado pianista. A performance sintetiza a agrura social dos músicos homossexuais durante todo o século seguinte: dois compositores, famosos na Europa inteira, ocupando um lugar central, o palco do Conservatório de Moscou, para encenar um drama do enruste; o deleite privado não pode ter deixado de associar-se naquela ocasião, como em tantas outras, em tantas outras vidas, ao receio da revelação. Essas tensões do espírito humano produzidas pelas forças da opressão e pelas forças contrárias que ela engendra carecem de decodificação para que se compreenda melhor a experiência social e musical de ontem e de hoje. Ao enfocar esses temas, uma perspectiva guei e lésbica dispõe de meios para expandir todo o projeto crítico e histórico.
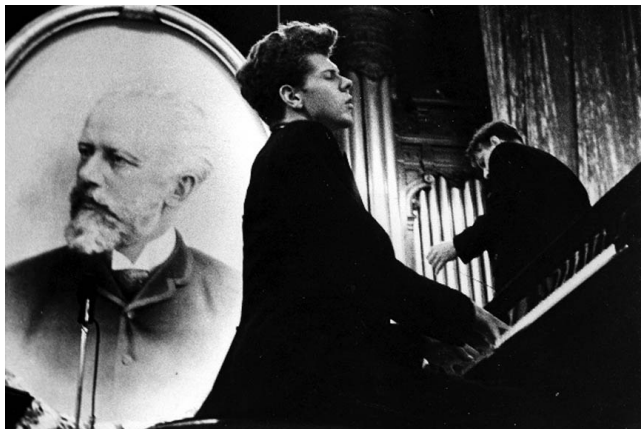
Fig. 34: Van Cliburn no primeiro Concurso Tchaikovsky, Grande Salão do Conservatório de Moscou, 1958.

Agradecimentos

Desejamos agradecer o auxílio de várias pessoas, em particular Byron Adams, John Beynon, Malcolm Hamrick Brown, Susan Leigh Foster, Bruce Holsinger, George Haggerty, Nadine Hubbs, Patrick Macey, Martha Mockus, Davitt Moroney, Mitchell Morris, Gillian Rodger, Carole-Anne Tyler, Carroll Smith-Rosenberg, Lloyd Whitesell e Daniel J. Wolf.

Bibliografia

Emily Wilbourne atualizou a bibliografia de 2001 para a segunda edição de *Queering the Pitch*. Sob o título "Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Music", Nadine Hubbs atualizou "Gay and Lesbian Music" para o *Grove Music Online*, provavelmente em 2010, e essa atualização passou a conviver, na versão digital do dicionário, com o texto de Brett e Wood, cuja bibliografia não foi complementada, o que sugere a atribuição de um caráter histórico ao artigo.

A bibliografia mantém o formato do *New Grove*: ordem cronológica por ano de publicação, com as inserções anuais ordenadas alfabeticamente. Esse modelo tem a vantagem de indicar tanto a

acumulação (até 2010) quanto a expansão de temas e associações entre estudos musicais lésbicos, gueis, bissexuais, transgênero, intersexo e *queer*.[72]

Estudos sobre compositores, exceto aqueles citados no texto, foram omitidos. Material adicional encontra-se nas entradas sobre música da *Encyclopedia of Lesbian and Gay Histories and Cultures*, organizada por Bonnie Zimmerman e George E. Haggerty (Nova York: Garland, 2000) e de *The St. James Press Gay and Lesbian Almanac*, organizado por Neil Schlager (Detroit: St. James Press, 1998), e ainda na seção "Current Bibliography", do boletim do Grupo de Estudos Gueis e Lésbicos da Sociedade Musicológica Americana, *GLSG Newsletter* (1991–2007),[73] que indexou revistas norte-americanas gueis, lésbicas e outras, como *The Advocate*, *Curve*, *Lavender Lifestyles*, *Out*, *Rolling Stone* e *Village Voice*.[74]

Gravações referenciadas

Lesbian Concentrate: A Lesbianthology of Songs and Poems. Olivia Records (Los Angeles, 1977).

Red Hot + Blue: A Tribute to Cole Porter to Benefit AIDS Research and Relief. Chrysalis F2 21799 (Nova York, 1990). Gravação em vídeo também disponível. Partitura arranjada por R. Day (Secaucus, N.J.: Warner Chappell Music, 1991).

The AIDS Quilt Songbook. Harmonia Mundi USA, HMU 907602 (Los Angeles, 1994).

John GREYSON e Glenn SCHELLENBERG. *Zero Patience: A Music about AIDS*. Milan Entertainment 731383–35675–2 ([Nova York?], 1994).

Gay American Composers. CRI, CD 721 (Nova York, 1996).

And Trouble Came: Musical Responses to AIDS. CRI, CD 729 (Nova York, 1996).

Gay American Composers. Volume 2. CRI, CD 750 (Nova York, 1997).

Club Verboten. DCC Compact Classics DZS (4) 135 (Chatsworth, Calif., 1997). Notas de R. Oliver.

Lesbian American Composers. CRI, CD 780 (Nova York, 1998).

[72] Este parágrafo abre a bibliografia de 2006 (alterei-lhe a data em vista da atualização bibliográfica na edição de 2010).

[73] No texto de Brett e Wood, "(1990–)".

[74] Este parágrafo, preparado por Brett e Wood para a publicação de 2001, reaparece em 2006.

Artigos e livros

E. CARPENTER. *The Intermediate Sex* (Londres, 1908).

H. ELLIS. *Sexual Inversion: Studies in the Psychology of Sex* (Philadelphia, 3/1915).

D. ALTMAN. *Homosexual: Oppression and Liberation* (Nova York, 1971, 2/1993).

E. H. IBARS. *Gay Rock* (Madri, 1975).

P. BRETT. "Britten and Grimes". *Musical Times* 118/1618 (1977): 995–97 e 999–1000, 1977.[75]

M. FOUCAULT. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction.* Trad. R. Hurley (Nova York, 1978).

E. SAID. *Orientalism* (Nova York, 1978).

T. AVICOLLI. "Images of Gays in Rock Music". *Lavender Culture.* Org. K. Jay e A. Young (Nova York, 1979), 182–94.

G. WEEKS. *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800* (Londres, 1981).

D. BROWN. *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, vol. 2, "The Crisis Years (1874–1878)" (Londres, 1982).[76]

J. D'EMILIO. *Sexual Politics, Sexual Communities: The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940–1970* (Chicago, 1983).

P. BRETT, Org. *Benjamin Britten: Peter Grimes* (Cambridge, 1983).

M. BRONSKI. *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility* (Boston, 1984).

E. MORDDEN. *Demented: The World of the Opera Diva* (Nova York, 1984).

D. RIMMER. *Like Punk Never Happened: Culture Club and the New Pop* (Londres, 1985).

S. SIMELS. *Gender Chameleons: Androgyny in Rock and Roll* (Nova York, 1985).

H. BERNSTEIN e W. SEVERSON, Org. *Catalogue of Musical Works by SGLC Members* (São Francisco, 1986).

W. REICH. "Die Triosonaten von Jan Dismas Zelenka: Untersuchungen zu ihrer Struktur und Semantik". *Zwei Zelenka-Studien* (Dresden, 1987), 13–59.[77]

[75] Em todas as versões, isto é, dos manuscritos de Brett até a edição de 2006, sem esquecer o *Grove*, esse artigo aparece como publicado no volume 117 do *Musical Times* (a atualização de Hubbs o omite).

[76] As referências bibliográficas dos trabalhos de Brown (1982) e Poznansky (1996), embora citados no texto, não constam nas edições de 2001 e 2006, e muito menos no *Grove*, onde sequer são mencionados. Elas me foram fornecidas por Wood em 2001, já que tampouco constam em nenhuma das três bibliografias que recebi entre os documentos do manuscrito.

M. SOLOMON. “Charles Ives: Some Questions of Veracity”. *Journal of the American Musicological Society* 40/3 (1987): 443–70.

H. KINGSBURY. *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System* (Philadelphia, 1988).

D. A. MILLER. *The Novel and the Police* (Berkeley, 1988).

H. CHRISTOPHERSON e J. MCLAREN. *The Encyclopedia of Gay and Lesbian Recordings* (Amsterdã, 1989).

E. GARBER. “A Spectacle in Color: The Lesbian and Gay Subculture of Jazz Age Harlem”. *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past.* Org. M. Duberman, M. Vicinus e G. Chauncey (Nova York, 1989), 318–31.

E. A. GORDON. *Mark the Music: The Life and Work of Marc Blitzstein* (Nova York, 1989).

C. HINDLEY. “Love and Salvation in Britten’s ‘Billy Budd’”. *Music and Letters* 70/3 (1989): 363–81.

M. SOLOMON. “Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini”. *19th-Century Music* 12/3 (1989): 193–206.

J. BUTLER. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Nova York, 1990).

E. A. GORDON. “GALA: The Lesbian and Gay Community of Song”. *Choral Journal* 30/9 (1990): 25–32.

D. HALPERIN. *One Hundred Years of Homosexuality and other Essays on Greek Love* (Nova York, 1990).

L. D. MASS. *Dialogues of the Sexual Revolution*, 2 vv (Nova York, 1990).

T. MCNALLY. “The Lisbon Traviata”. *Three Plays by Terrence McNally* (Nova York, 1990), 1–88.

E. K. SEDGWICK. *Epistemology of the Closet* (Berkeley, 1990).

W. BRAUN. “Urteile über Johann Rosenmüller”. *Von Isaac bis Bach: Festschrift Martin Just.* Org. F. Heidlberger, W. Osthoff e R. Wisend (Kassel, 1991), 189–97.

D. HARAWAY. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (Nova York, 1991).

M. HICKS. “The Imprisonment of Henry Cowell”. *Journal of the American Musicological Society* 44/1 (1991): 92–119.

---

[77] Essa referência é dada de forma enganosa em todas as versões, exceto no *Grove.* Existe uma tradução condensada: Wolfgang Reich, “The Wind Sonatas of Jan Dismas Zelenka: Structural Devices and Semantic Implications”, *A Time of Questioning: Proceedings of the International Double Reed Society Utrecht 1994*, org. D. Lasocki, Utrecht, 1998, 135–52.

S. McCLARY. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis, 1991).

R. SHERR. "A Canon, a Choirboy, and Homosexuality in Late Sixteenth-Century Italy: A Case Study". *Journal of Homosexuality* 21/3 (1991): 1–22.

M. N. SMITH. "Sexual Mobilities in Bruce Springsteen: Performance as Commentary". *South Atlantic Quarterly* 90/4 (1991): 833–54.

M. TIPPETT. *Those Twentieth-Century Blues: An Autobiography* (Londres, 1991).

R. DYER. *Only Entertainment* (Londres, 1992).

M. GARBER. *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety* (Nova York, 1992).

L. MASS. "Musical Quilts". *GLSG Newsletter* 2/2 (1992): 11–13.

F. MAUS. "Hanslick's Animism". *Journal of Musicology* 10/3 (1992): 273–92.

M. MORRIS. "On Gaily Reading Music". *repercussions* 1/1 (1992): 48–64.

J. PERAINO. "'Rip Her to Shreds': Women's Music According to a Butch-Femme Aesthetic". *repercussions* 1/1 (1992): 19–47.

C. ROBERTSON. "What's In a Name". *GLSG Newsletter* 2/1 (1992): 21.

D. C. STANTON. "Introduction: The Subject of Sexuality". *Discourses of Sexuality from Aristotle to AIDS*. Org. D. C. Stanton (Ann Arbor, 1992), 1–46.

H. ABELOVE, M. A. BARALE e D. M. HALPERIN, Org. *The Lesbian and Gay Studies Reader* (Nova York, 1993).

P. BOHLMAN. "Musicology as a Political Act". *Journal of Musicology* 11/4 (1993): 411–36.

J. BUTLER. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (Nova York, 1993).

S. CITRON. *Nöel and Cole: The Sophisticates* (Oxford, 1993).

D. CLARKE. "Tippett In and Out of 'Those Twentieth Century Blues': The Context and Significance of an Autobiography". *Music and Letters* 74/3 (1993): 399–411.

M. DUBERMAN. *Stonewall* (Nova York, 1993).

L. GARBER. *Lesbian Sources: A Bibliography of Periodical Articles, 1970–1990* (Nova York, 1993).

B. W. HOLSINGER. "The Flesh of the Voice: Embodiment and the Homoerotics of Devotion in the Music of Hildegard of Bingen (1098–1179)". *Signs* 19/1 (1993): 92–125.

W. KOESTENBAUM. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (Nova York, 1993).

A. LAKI. "The Politics of Dancing: Gay Disco Music and Postmodernism". *The Last Post: Music after Modernism*. Org. S. Miller (Manchester, 1993), 110–31.

E. MARCUS. *Making History: The Struggle for Gay and Lesbian Rights: An Oral History, 1945–1990* (Nova York, 1993).

D. SCOTT. "Sexuality and Musical Style from Monteverdi to Mae West". *The Last Post: Music after Modernism*. Org. S. Miller (Manchester, 1993), 132–49.

D. SHIPMAN. *Judy Garland: The Secret Life of an American Legend* (Nova York, 1993).

R. A. SOLIE, Org. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (Berkeley, 1993).

A. STEIN. "Androgyny Goes Pop: But Is It Lesbian Music?". *Sisters, Sexperts, Queers: Beyond the Lesbian Nation*. Org. A. Stein (Nova York, 1993), 96–109.

R. WALSER. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (Hanover, NH, 1993).

L. KRAMER, Org. *Schubert: Music, Sexuality, Culture*. Número especial de *19th-Century Music* 17/1 (1993).

R. BAKER. *The Art of AIDS* (Nova York, 1994).

R. BAKER (com P. Burton e R. Smith). *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts* (Nova York, 1994).

P. BRETT. "Are You Musical? Is it Queer to be Queer?". *Musical Times* 135/1816 (1994): 370–74 e 376.

P. BRETT, E. WOOD e G. C. THOMAS, Orgs. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology* (Nova York, 1994).

G. CHAUNCEY. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890–1940* (Nova York, 1994).

D. CLARKE. *Wishing on the Moon: Times of Billie Holiday* (Londres, 1994).

R. COLLIS. *Portraits to the Wall: Lesbian Lives Unveiled* (Londres, 1994).

S. G. CUSICK. "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem". *Perspectives of New Music* 32/1 (1994a): 8–27.

S. G. CUSICK. "Gender and the Cultural Work of a Classical Music Perfomance". *repercussions* 3/1 (1994b): 77–110.

S. FULLER. *The Pandora Guide to Women Composers: Britain and the United States, 1629–Present* (Londres, 1994).

A. LEWIS. "'Un certo che di grandezza': Nicolas Gombert's First Book of Four-Part Motets" (tese, Universidade da Califórnia, Berkeley, 1994).

L. D. MASS. *Confessions of a Jewish Wagnerite: Being Gay and Jewish in America* (Nova York, 1994).

P. OLIVEROS e F. MAUS. “A Conversation About Feminism and Music”. *Perspectives of New Music* 32/2 (1994) 174–93.

P. ROBINSON. “The Opera Queen: A Voice from the Closet”. *Cambridge Opera Journal* 6/3 (1994): 283–91.

N. ROREM. *Knowing When To Stop* (Nova York, 1994).

K. R. SCHWARZ. “Composers’ Closets Open for All to See”. *New York Times* (29 de junho de 1994).

A. SINFIELD. *Cultural Politics — Queer Reading* (Philadelphia, 1994).

W. M. STUDER. *Rock on the Wild Side: Gay Male Images in Popular Music of the Rock Era* (San Francisco, 1994).

L. WHITESELL. “Men With a Past: Music and the ‘Anxiety of Influence’”. *19th-Century Music* 18/2 (1994): 152–67.

L. ARCHBOLD. “Standard Repertorie / Postmodern Critique: Confronting Masterworks of Organ Music from Late Twentieth-Century Critical Perspectives”. *Early Keyboard Studies Newsletter* 9/2 (1995) 1–13.

P. ATTINELLO. “Performance and/or Shame: a Mosaic of Gay (and other) Perceptions”. *repercussions* 4/2 (1995): 97–130.

C. E. BLACKMER e P. J. SMITH, Org. *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera* (Nova York, 1995).

C. K. CREEKMUR e A. DOTY. *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture* (Londres, 1995).[78]

B. CURRID. “‘We Are Family’: House Music and Queer Performativity”. *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality*. Org. S.-E. Case, P. Brett e S. L. Foster (Bloomington, Ind., 1995), 165–96.

D. EDER, S. STAGGENBORG e L. SUDDERTH. “The National Women’s Music Festival: Collective Identity and Diversity in a Lesbian-Feminist Community”. *Journal of Contemporary Ethnography* 23/4 (1995): 485–515.

J. GILL. *Queer Noises: Male and Female Homosexuality in Twentieth-Century Music* (Londres, 1995).

W. GREGA e R. JONES. *Out Sounds: The Gay and Lesbian Music* (Nova York, 1995).

M. HEAD. “‘Like Beauty Spots on the Face of a Man’: Gender in 18th-Century North-German Discourse on Genre”. *Journal of Musicology* 13/2 (1995): 143–67.[79]

[78] Referência omitida na edição de 2006.

[79] O artigo teria saído no décimo segundo número da revista de acordo com todas as outras versões, inclusive a do *Grove*; em todas elas, ao invés de “on genre” lê-se “of genre” (a atualização de Hubbs omite este item).

A. HOLDEN. *Tchaikovsky: A Biography* (Londres, 1995).

E. KERTESZ. "'Dare One Say, A Trifle Old-Maidish?': Tackling Gender in the Critical Reception of Ethel Smyth's Music". *Context* 10 (1995): 41–46.

L. KRAMER. *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley, 1995).

D. METZER. "Reclaiming Walt: Marc Blitzstein's Whitman Settings". *Journal of the American Musicological Society* 48/2 (1995): 240–71.

G. O'DOWD [Boy George]. *Take It Like a Man* (Londres, 1995).

T. ORTEGA. "'My name is Sue! How do you do?':[80] Johnny Cash as Lesbian Icon". *South Atlantic Quarterly* 94/1 (1995): 259–72.

E. RIEGER. "Junge Pfauen und Cellini: Anmerkungen zur jüngsten Diskussion um Schuberts Leben". *Musik und Unterricht* 6/32 (1995): 51–53.

M. E. ROGAN e K. WINKLER. "The Impact of AIDS on Archival Collections in the Performing Arts". *Performing Arts Resources* 19 (1995): 17–24.

R. SMITH. *Seduced and Abandoned: Essays on Gay Men and Popular Music* (Londres, 1995).

E. WOOD. "Performing Rights: A Sonography of Women's Suffrage". *Musical Quarterly* 79/4 (1995): 606–43.

S. ABEL. *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance* (Boulder, Colo., 1996).

K. BERGERON. "The Castrato as History". *Cambridge Opera Journal* 8/2 (1996): 167–84.

T. CASTLE. *Noël Coward and Radclyffe Hall: Kindred Spirits* (Nova York, 1996).

L. FLEMING, Org. *Hot Licks: Lesbian Musicians of Note* (Charlottestown, Prince Edward Island, 1996).

D. GALÁS. *The Shit of God* (Nova York, 1996).

T. GEYRHALTER. "Effeminacy, Camp, and Sexual Subversion in Rock: The Cure and Suede". *Popular Music* 15/2 (1996): 217–24.[81]

D. HAJDU. *Lush Life: A Biography of Billy Strayhorn* (Nova York, 1996).

---

[80] O "do?" do título aparece grafado com duas maiúsculas, "DO?", nas edições de 2001, 2002 e 2006, mas não em todos os documentos do manuscrito, e nem no *Grove*, o que sugere ter-se introduzido o erro durante a preparação do texto para o boletim GLSG.

[81] Título grafado com erros em todas as bibliografias do manuscrito e nas publicações de 2001 e 2002, bem como no *Grove*, mas corrigido em 2006 (Hubbs omite-o).

N. HUBBS. "Music of the 'Fourth Gender': Morrissey and the Sexual Politics of Melodic Contour". *Bodies of Writing, Bodies in Performance* (*Genders* 23). Org. T. Foster, C. Seigel e E. E. Berry (Nova York, 1996), 266–96.

A. JAGOSE. *Queer Theory: An Introduction* (Nova York, 1996).

K. KOPELSON. *Beethoven's Kiss: Pianism, Perversion, and the Mystery of Desire* (Stanford, 1996).

S. MCCLATCHIE. "Benjamin Britten, *Owen Wingrave*, and the Politics of the Closet; or, 'He Shall be Straightened Out at Paramore'". *Cambridge Opera Journal* 8/1 (1996): 59–75.

L. D. MASS. "Musical Closets: A Personal and Selective Documentary History of Outing and Coming Out in the Music World". *Taking Liberties: Gay Men's Essays on Politics, Culture, and Sex*. Org. M. Bronski (Nova York, 1996), 387–440.

K. MUXFELDT. "Schubert, Platen, and the Myth of Narcissus". *Journal of the American Musicological Society* 49/3 (1996): 480–523 e 525–27.

A. POZNANSKY. *Tchaikovsky's Last Days: A Documentary Study* (Oxford, 1996).[82]

S. WOLF. "The Queer Pleasures of Mary Martin and Broadway: *The Sound of Music* as a Lesbian Musical". *Modern Drama* 39/1 (1996): 51–63.

P. BRETT. "Piano Four Hands: Schubert and the Performance of Gay Male Desire". *19th-Century Music* 21/2 (1997): 149–76.

R. DELLAMORA e D. FISCHLIN, Orgs. *The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference* (Nova York, 1997).

E. HANSON. *Decadence and Catholicism* (Cambridge, Mass., 1997).

D. METZER. "'Spurned Love': Eroticism and Abstraction in the Early Works of Aaron Copland". *Journal of Musicology* 15/4 (1997): 417–43.

J. RYCENGA. "Sisterhood: A Loving Lesbian Ear Listens to Progressive Heterosexual Women's Rock Music". *Keeping Score*. Ed. D. Schwarz, A. Kassabian e L. Siegel (Charlottesville, V.I., 1997), 204–28.

A. TOMMASINI. *Virgil Thomson: Composer on the Aisle* (Nova York, 1997).

S. WOLF. "'Never Gonna Be a Man/Catch Me if You Can/I Won't Grow Up': A Lesbian Account of Mary Martin as Peter Pan". *Theatre Journal* 49/4 (1997): 493–509.[83]

---

[82] As referências bibliográficas do trabalho de Poznansky não aparecem nas edições de 2001 e 2006 (ver nota 76).

[83] O número de volume aparece como "19" nas publicações de 2001 (imitado pela tradutor nas edições de 2002) e 2006, embora em um dos documentos do manuscrito se leia "xlix" (formato do *Grove*). As palavras da citação interna

E. BARKIN e L. HAMESSLEY, Org. *Audible Traces: Gender, Identity, and Music* (Zurique, 1998).

J. BELLMAN. "Indian Resonances in the British Invasion, 1965–1968". *The Exotic in Western Music.* Org. J. Bellman (Boston, 1998), 292–306.[84]

N. HUBBS. "Classical Music and Opera". *St. James Press Gay and Lesbian Almanac.* Org. N. Schlager (Detroit, 1998), 420–29 e 432–34.

D. W. MIDDLEBROOK. *Suits Me: The Double Life of Billy Tipton* (Nova York, 1998).

L. E. MILLER e F. LIEBERMAN. *Lou Harrison: Composing a World* (Nova York, 1998).

G. RODGER. "Male Impersonation on the North American Variety and Vaudeville Stage, 1868–1930" (tese, Universidade de Pittsburgh, 1998).

M. H. BROWN. "Tchaikowsky and his Music in Anglo-American Criticism". *Tchaikowsky and his Contemporaries.* Org. A. Mihailovic (Westport, Conn., 1999), 61–73.

D. A. MILLER. *Place for Us: Essay on the Broadway Musical* (Cambridge, Mass., 1999).

E. WOOD. "Decomposition". *Decomposition: Post-Disciplinary Performance.* Org. S.-E. Case, P. Brett e S. L. Foster (Bloomington, Ind., 2000) 201–13.

B. ZIMMERMAN e G. HAGGERTY, Org. *Encyclopedia of Lesbian and Gay Histories and Cultures* (Nova York, 2000).

B. W. HOLSINGER. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture, 1150–1400* (Stanford, Calif., 2001).

Acréscimos de Emily Wilbourne à edição de 2006

E. WOOD. "Music into Words". *Between Women: Biographers, Novelists, Critics, Teachers and Artists Write about their Work on Women.* Org. C. Asher, L. DeSalvo e S. Ruddick (Nova York, 1984, 2/1993), 71–84.

D. KULICK e M. WILLSON, Org. *Taboo: Sex, Identity and Erotic Subjectivity in Anthropological Fieldwork* (Nova York, 1995).

S. J. LEONARDI e R. A. POPE. *The Diva's Mouth: Body, Voice, Prima Donna Politics* (New Brunswick, N.J., 1996).

E. LEWIN e W. LEAP, Org. *Out in the Field: Reflections of Lesbian and Gay Anthropologists*, (Chicago, 1996).

---

aparecem hifenizadas em todos os documentos do manuscrito e em todas as edições, inclusive na atualização de Hubbs.

[84] Anteriormente publicado em *Journal of Musicology* 15/1 (1997): 116–36.

D. R. DECHAINE. "Mapping Subversion: Queercore Music's Playful Discourse of Resistance". *Popular Music and Society* 21/4 (1997): 7–37.

M. DU PLESSIS e K. CHAPMAN. "Queercore: The Distinct Identities of a Subculture". *College Literature* 24/1 (1997): 45–58.

V. M. JOYCE. "What's So Queer About Composing? Exploring Attali's Concept of Composition from a Queer Perspective". *Popular Music and Society* 21/3 (1997): 35–59.

S. WHITELEY, Org. *Sexing the Groove: Popular Music and Gender* (Londres, 1997).

A. CECCONI. "Le emozioni della spettatrice d'Opera. Brevi note su un dibattito tra femminismo, musicologia e Queer theory". *Nuova civiltà delle macchine* 16/1–2 (1998): 164–70.

A. Y. DAVIS. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holliday* (Nova York, 1998).

C. J. FUCHS. "If I Had a Dick: Queers, Punks, and Alternative Acts". *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*. Org. T. Swiss, J. Sloop e A. Herman (Malden, Mass., 1998), 101–18.

T. W. HERBERT. "'The Voice of Woe': Willie Nelson and Evangelical Spirituality". *Reading Country Music: Steel Guitars, Opry Stars, and Honky-Tonk Bars*. Org. C. Tichi (Durham, N.C., 1998), 338–49.

L. KRAMER. *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song* (Cambridge, 1998).

K. PEGLEY. "Femme Fatale and Lesbian Representation in Alban Berg's *Lulu*". *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*. Org. S. Bruhn (Nova York, 1998), 249–77.

T. J. ROACH. "Pop/Rock Music". *St. James Press Gay and Lesbian Almanac*. Org. N. Schlager (Detroit, 1998).

J. M. CLUM. *Something for the Boys: Musical Theater and Gay Culture* (Nova York, 1999).

A. DAWSON. "'Do Doc Martens Have a Special Smell?': Homocore, Skinhead Eroticism, and Queer Agency". *Reading Rock and Roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics*. Org. W. Richey, K. J. H. Dettmar e A. DeCurtis (Nova York, 1999), 125–43.

T. DE LAURETIS. "Popular Culture, Public and Private Fantasies: Femininity and Fetishism in David Cronenberg's *M. Butterfly*". *Signs* 24/2 (1999): 303–34.

C. DIKINSON. "Country Undetectable: Gay Artists in Country Music". *Journal of Country Music* 21/1 (1999): 28–39.

E. M. HAYES. "Black Women Performers of Women-Identified-Music: 'They Cut Off My Voice; I Grew Two Voices'" (tese, Universidade de Washington, 1999).

M. MOCKUS. "Sounding Out: Lesbian Feminism and the Music of Pauline Oliveros" (tese, Universidade de Minnesota, 1999).

B. J. MORRIS. *Eden Built by Eves: The Culture of Women's Music Festivals* (Los Angeles, 1999).

J. E. MUÑOZ. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (Minneapolis, 1999).

B. ADAMS. "The 'Dark Saying' of the Enigma: Homoeroticism and the Elgarian Paradox". *Nineteenth Century Music* 23/3 (2000): 218–35.

B. ADAMS. "'No Armpits, Please, We're British': Whitman and English Music, 1884–1936". *Walt Whitman and Modern Music: War, Desire and the Trials of Nationhood.* Org. L. Kramer (Nova York, 2000), 25–42.

D. DAOLMI e E. SENICI. "'L'omosessualità è un modo di cantare: Il contributo *queer* all'indagine sull'opera in musica". *Il Saggiatore musicale* 7 (2000): 137–78.

M. GARBER. *Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life* (Nova York, 2000).

N. HUBBS. "A French Connection: Modernist Codes in the Musical Closet". *GLQ* 6/3 (2000): 389–412.

C. J. KEYES. "Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music". *Journal of American Folklore* 113/449 (2000): 255–69.

T. LUTZ. "Claude McKay: Music, Sexuality, and Literary Cosmopolitanism". *Black Orpheus: Music in African-American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison.* Org. S. A. Simawe (Nova York, 2000), 41–64.

M. L. MITCHELL. *Virtuosi: A Defense and a (Sometimes Erotic) Celebration of Great Pianists* (Bloomington, 2000).

H. POLLACK. "The Dean of Gay American Composers". *American Music* 18/1 (2000): 34–49.

J. QUIROGA. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America* (Nova York, 2000).

E. RIEGER. "Marxistische Wurzeln und exotische Blüten? Anmerkungen zur feministischen und schwul-lesbischen Forschung in der Musikwissenschaft". *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung: Dokumentation einer internationalen Fachtagung vom 5.–7. November 1999*. Org. W. M. Stroh e G. Mayer (Oldenburg, 2000), 98–111.

M. SCHIPPERS. "The Social Organization of Sexuality and Gender in Alternative Hard Rock: An Analysis of Intersectionality". *Gender and Society* 14/6 (2000): 747–64.

L. SENELICK. *The Changing Room: Sex, Drag, and Theatre* (Londres, 2000).

M. A. SMART, Org. *Siren Sounds: Representations of Gender and Sexuality in Opera* (Princeton, 2000).

S. K. SOWARDS. "Juan Gabriel and Audience Interpretation: Cultural Impressions of Effeminacy and Sexuality in Mexico". *Journal of Homosexuality* 39/2 (2000): 133–58.

J. F. WILSON. "Bulldykes, Pansies and Chocolate Babies: Performance, Race, and Sexuality in the Harlem Renaissance" (tese, City University of New York, 2000).

K. WINKLER. "Stars of the Tubs!: A History of Performance at the Continental Baths, 1970–1976". *Theatre History Studies* 20 (2000): 47–65.

B. J. WRAY. "Choreographing Queer: Nationalism, Citizenship, and Lesbian Dance Clubs". *Dancing Bodies, Living Histories: New Writings about Dance and Culture*. Org. L. Doolittle e A. Flynn (Banff, 2000), 22–47.

S. AMICO. "'I Want Muscles': House Music, Homosexuality and Masculine Signification". *Popular Music* 20/3 (2001): 359–78.

P. BRETT e E. WOOD. "Lesbian and Gay Music". *GLSG Newsletter* 11/1 (2001): 1–20.

D. CONSTANTINE-SIMMS, Org. *The Greatest Taboo: Homosexuality in Black Communities* (Los Angeles, 2001).

S. G. CUSICK. "'Eve... Blowing in Our Ears'? Toward a History of Music Scholarship on Women in the Twentieth Century". *Women and Music* 5 (2001): 125–39.

J. C. DESMOND, Org. *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage* (Madison, Wis., 2001).

C. E. GITTINGS. "Zero Patience, Genre, Difference and Ideology: Singing and Dancing Queer Nation". *Cinema Journal* 41/1 (2001): 28–39.

E. T. HARRIS. *Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas* (Cambridge, Mass., 2001).

J. KATZ. "John Cage's Queer Silence; or, How to Avoid Making Matters Worse". *Writings Through John Cage's Music, Poetry, and Art*. Org. C. Hatch e D. W. Bernstein (Chicago, 2001).

I. BALFOUR. "Queen Theory:[85] Notes on the Pet Shop Boys". *Rock Over the Edge: Transformations in Popular Music Culture*. Org. R. Beebe, D. Fullbrook e B. Saunders (Durham, N.C., 2002), 357–70.

P. BRETT. "A Matter of Pride: Can We Talk About Gay Music". *BBC Music Magazine* (fevereiro, 2002).

P. BRETT e E. WOOD. "Lesbian and Gay Music". *Electronic Musicological Review* 7 (2002), na rede.

P. BRETT e E. WOOD. "Música lésbica e guei". Trad. C. Palombini. *Revista eletrônica de musicologia* 7 (2002), na rede.

F. BUCKLAND. *Impossible Dance Club Culture and Queer World-Making* (Middletown, Conn., 2002).

---

[85] Título grafado "Queer Theory" na bibliografia de Wilbourne (em vista do conteúdo do artigo, uma ironia).

T. M. BORGERDING, Org. *Gender, Sexuality, and Early Music* (Nova York, 2002).

B. BRADBY. "Oh, Boy! (Oh, Boy!): Mutual Desirability and Musical Structure in the Buddy Group". *Popular Music* 21 (2002): 63–91.

S. FULLER e L. WHITESELL, Org. *Queer Episodes in Music and Modern Identity* (Urbana, Ill., 2002).

M. L. GROSSMAN. "Jesus, Mama, and the Constraints of Salvific Love in Contemporary Country Music". *Journal of the American Academy of Religion* 70/1 (2002): 83–115.

D. HAJDU. "Queer as Folk: How Did an Earnest Voice and an Acoustic Guitar Become the Sound of Lesbian Culture?" *New York Times Magazine* (18 de agosto, 2002).

M. MORINAGA. "The Gender of Onnagata as the Imitating Imitated: Its Historicity, Performativity, and Involvement in the Circulation of Femininity". *Positions: East Asia Cultural Critique* 10/2 (2002): 245–84.

B. SANDSTROM. "Performance, Ritual and Negotiation of Identity in the Michigan Womyn's Music Festival" (tese, Universidade de Maryland, 2002).

P. STANFIELD. "An Excursion into the Lower Depths: Hollywood, Urban Primitivism, and St. Louis Blues, 1929–1937". *Cinema Journal* 41/2 (2002): 84–108.

S. WOLF. *A Problem Like Maria: Gender and Sexuality in the American Musical* (Ann Arbor, 2002).

D. ASTMANN. "Freylekhe Felker: Queer Subculture in the Klezmer Revival". Discourses in Music 4/3 (2003), na rede.

M. BUTLER. "Taking it Seriously: Intertextuality and Authenticity in Two Covers by the Pet Shop Boys". *Popular Music* 22/1 (2003): 1–19.

A. CVETKOVICH. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures* (Durham, N.C., 2003).

B. JOHNSON. "Two Paulines, Two Nations: An Australian Case Study in the Intersection of Popular Music and Politics". *Popular Music and Society* 26/1 (2003): 53–72.

M. V. JOHNSON. "'Jelly, Jelly, Jellyroll': Lesbian Sexuality and Identity in Women's Blues". *Women and Music* 7 (2003): 31–52.

K. NAKAMURA e H. MATSUO. "Female Masculinity and Fantasy Spaces: Transcending Genders in the Takarazuka Theatre and Japanese Popular Culture". *Men and Masculinity in Contemporary Japan: Dislocating the Salaryman Doxa*. Org. J. E. Robertson e N. Suzuki (Londres, 2003), 59–76.

C. PALOMBINI. "'Música lésbica e guei', de Philip Brett e Elizabeth Wood: notas de tradução". *Per musi* 8 (2003): 157–62.

C. PALOMBINI. "Translating and Editing 'Lesbian and Gay Music' by Elizabeth Wood and Philip Brett". *Echo* 5/2 (2003), na rede.

J. A. PERAINO. "Listening to the Sirens: Music as Queer Ethical Practice". *GLQ* 9/4 (2003): 433–70.

B. TRUAX. "Homoeroticism and Electroacoustic Music: Absence and Personal Voice". *Organised Sound* 8/1 (2003): 117–24.

L. WHITESELL. "Britten's Dubious Trysts". *Journal of the American Musicological Society* 56/3 (2003): 637–94.

N. HUBBS. *The Queer Composition of America's Sound: Gay Modernists, American Music, and National Identity* (Berkeley, 2004).

R. KOZAK. "Sounding Out: Musical *Ekphrasis*, Sexuality, and the Writings of Willa Cather" (tese, Universidade de Stanford, 2004).

R. S. LONGOBARDI. "Models and Modes of Musical Representation in Benjamin Britten's *Death in Venice*: Musical, Historical, and Ideological Contexts" (tese, Columbia University, 2004).

M. MORRIS. "Cabaret, America's Weimar, and Mythologies of the Gay Subject". *American Music* 22/1 (2004): 145–57.

C. RODGER. "Drag, Camp and Gender Subversion in the Music and Videos of Annie Lennox". Popular Music 23/1 (2004): 17–29.

J. D. SMITH. "Playing like a Girl: The Queer Laughter of the Feminist Improvising Group". *The Other Sides of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*. Org. D. Fishlin e A. Heble (Middletown, Conn., 2004): 224–43.

C. WILEY. "'When a woman speaks the truth about her body': Ethel Smyth, Virginia Woolf and the Challenges of Lesbian Auto/Biography". *Music and Letters* 85/3 (2004): 388–414.

D. CIMINELLI e K. KNOX. *Homocore: The Loud and Raucous Rise of Queer Rock* (Los Angeles, 2005).

J. HALBERSTAM. "What's That Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives". *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (Nova York, 2005).[86]

A. LAREAU. "Lavender Songs: Undermining Gender in Weimar Cabaret and Beyond". *Popular Music and Society* 28/1 (2005): 15–33.

G. R. LOTRECCHIANO. "Chasing the Rainbow: Gender-Religiosity and the Construction of Identity in the Music and Ritual of the Metropolitan Community Church of Northern Virginia" (tese, Universidade de Maryland, 2005).

J. L. OAKES. "Losers, Punks, and Queers (and Elvii too): Identification and 'Identity' at New York City Music Tribute Events" (tese, Columbia University, 2005).

---

[86] Capítulo anteriormente publicado no *International Journal of Cultural Studies* 6/3 (2003): 313–33.

P. SHAPIRO. *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco* (Nova York, 2005).

V. L. STEPHENS. "Queering the Textures of Rock and Roll History" (tese, Universidade de Maryland, 2005).

J. A. PERAINO. *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig* (Berkeley, 2006).

Acréscimos de Nadine Hubbs à atualização de 2010

M. B. DUBERMAN, M. VICINUS E G. CHAUNCEY, Org. *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past* (Nova York, 1989).

F. E. MAUS. "Masculine Discourse in Music Theory". *Perspectives of New Music* 31/2 (1993): 264–93.

S. G. CUSICK. "On a Lesbian Relationship with Music". *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*. Org. P. Brett, E. Wood e G. C. Thomas (Nova York, 1994, 2/2006), 67–84.

A. THOMAS. "The House the Kids Built: the Gay Black Imprint on American Dance Music". *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture.* Org. C. K. Creekmur e A. Doty (Durham, N.C., 1995), 437–46.

A. ECHLOLS. *Scars of Sweet Paradise: the Life and Times of Janis Joplin* (Nova York, 1999).

C. J. OJA. *Making Music Modern: New York in the 1920s* (Nova York, 2000).

Radical Harmonies, DVD. Dir. D. MOSBACHER. Woman Vision (São Francisco, 2002) [documentário].

S. WHITELEY e J. RYCENGA, Org. *Queering the Popular Pitch* (Nova York, 2006).

N. HUBBS. "'I Will Survive': Musical Mappings of Queer Social Space in a Disco Anthem". *Popular Music*, 26/2 (2007): 231–44.

A. J. RANDALL. *Dusty! Queen of the Postmods* (Nova York, 2008).

A. ECHOLS. *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture* (Nova York, 2010).

C. WRIGHT. *Like Me: Confessions of a Heartland Country Singer* (Nova York, 2010).

Dicionários referenciados pelo tradutor

Paul BEALE, Org. *A Concise Dictionary of Slang and Unconventional English.* (Compilado a partir de Eric Partridge, *A Dictionary of Slang and Unconventional English*, Londres, Routledge, 1937, 8/1984). Londres: Routledge, 1989.

Raphael BLUTEAU. *Vocabulario portuguez e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 (vol. 1 e 2), 1713 (vol. 3 e 4). Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1716 (vol. 5), 1720 (vol. 6 e 7), 1721 (vol. 8).[87]

Raphael BLUTEAU. *Supplemento ao Vocabulario portuguez, e latino*. Lisboa Occidental: Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1727 (vol. 1); Patriarcal Officina da Musica, 1728 (vol. 2).

Aurélio Buarque de Holanda FERREIRA. *Novo Aurélio: o dicionário da língua portuguesa, século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

R. W. HOLDER. *The Faber Dictionary of Euphemisms*. Londres e Boston: Faber, 1989.

Antônio HOUAISS e Mauro de Salles VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

James MCDONALD. *A Dictionary of Obscenity, Taboo and Euphemism*. Londres: Sphere Books, 1988.

Oxford English Dictionary Online. Oxford University Press.

[87] O dicionário de Bluteau e seu suplemento podem ser consultados em base de dados do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, <www.ieb.usp.br/catalogo_eletronico>, ou na forma de arquivos PDF (imagem), na Biblioteca Nacional de Portugal, <purl.pt/13969>.

Uma entrevista com Elizabeth Wood, 13 e 14 de maio de 2003

CARLOS PALOMBINI

a

ELIZABETH WOOD (LIZ)

Carlos Palombini — Uma das coisas que me impressionam é que parece haver tanto trabalho colaborativo na área de musicologia "lésbica e guei" ou "*queer*", algo que não se vê com frequência nas humanidades em geral. Você é uma escritora, e escrever tem sido descrito como um ato solitário. Como se desenvolveu a colaboração com Philip? Quem escreveu o que em "Música lésbica e guei"?

Elizabeth Wood — Sua pergunta tem três partes.

Primeiro: Há tanto trabalho colaborativo? Pode haver um aumento no número de volumes coeditados de coleções de ensaios individuais, mas não no número de coautorias, acho eu. É minha impressão. Não fiz uma busca sistemática, você fez? Eu destacaria o feminismo, nos anos oitenta, por ter tentado tornar a erudição coletiva, e a produção, colaborativa. Na crítica literária feminista, por exemplo, Sandra Gilbert e Susan Gubar (*The Madwoman in the Attic*, e a série de ambas, *No Man's Land*) deram aulas em dupla, e editaram e escreveram juntas, aparentemente, sem costura. Nos primórdios da arte da performance acadêmica, Gilbert/Gubar chegaram a encenar um número "ao vivo" diante da Modern Language Association. *Queering the Pitch* e a série de conferências/livros colaborativos, Unnatural Acts, coreografada e codirigida por um trio de artistas/acadêmicos/amigos performáticos consumados, Sue-Ellen Case, Susan Foster e Philip Brett, têm servido de modelos para o tipo de trabalho colaborativo recentemente visto em musicologia guei e lésbica, que apresenta grupos na produção, mas solistas na página. Na musicologia dos anos oitenta, a marchar serena no ritmo de seu próprio tambor,[1] novos trabalhos feministas como *Women Making*

[1] Liz desenvolve a alegoria (21 de junho de 2003, ao entrevistador):

Music, uma coleção de ensaios individuais coeditada por Jane Bowers e Judith Tick, teve de ficar anos encalhada nos processos de avaliação e edição de uma editora acadêmica de música. Foi uma forma de resistência ao novo? Um reflexo do compasso da erudição musical? Não sei. Com *Queering the Pitch*, decidimos nos desviar de potenciais obstáculos e ir direto a uma editora comercial com um catálogo substantivo de títulos gueis e lésbicos, de modo que o trabalho pudesse aparecer cedo, e ainda com impacto, ao invés de tarde — já secado e passado no tipo de lavanderia editorial que nosso artigo do *Grove* mereceria.

O que leva a seu segundo ponto: como se desenvolveu nossa colaboração?

Philip e eu começamos a trabalhar juntos em 1988, quando ele procurava participantes para de uma mesa-redonda sobre questões gueis e lésbicas, e não conhecia nenhuma musicóloga lésbica assumida. Àquela altura, ele já vivia nos Estados Unidos há um bom tempo, era um especialista em Byrd, de quem se tornara o editor estabelecido, e havia publicado um trabalho guei pioneiro sobre Britten em meados dos anos setenta. Acho que Philip estava por ministrar seu primeiro curso sobre homossexualidade e música na Universidade da Califórnia, em Berkeley, onde era professor efetivo. Por dois ou três anos, fora o anfitrião de um coquetel para membros lésbicos e gueis, a maioria profissionalmente enrustida, nos encontros anuais da Sociedade Musicológica Americana (AMS). Essa mesa deveria fazer a primeira apresentação abertamente guei e lésbica num encontro da AMS. Eu era assumida, mas marginal na Musicologia,[2] por escolha e circunstância: feminista e Ph.D. em Musicologia com formação interdisciplinar, vivia em Nova York desde o final dos anos setenta, sem emprego na musicologia. Eu não frequentava os encontros da

---

Marchar no ritmo do próprio tambor... bem, imagine uma coluna de soldados em marcha, mas eles só escutam a própria batida, e mantêm o passo sincronizado com ela, indiferentes ao estímulo de todos os outros sons em redemoinho à volta. Sua serenidade é autossatisfação, um senso de segurança, e até empertigamento, porque se fecharam a tudo o que é diferente ou novo ou desafiador para proteger suas preeminentes preocupações próprias.

Assim, a imagem que você necessita é a de um corpo/instituição/disciplina que não acerta o passo (a marcha, de novo!) com o que está acontecendo fora de sua visão estreita, mas sobejamente segura de si, porque não sabe o que está perdendo. (Patetas!).

Ou pense em alguém com fones-de-ouvido, escutando os sucessos da época de ouro, a única música que aprova, complacentemente satisfeito consigo mesmo e com o que gosta, e insensível a qualquer coisa nova.

[2] No original: *I was "out", but an outsider to Musicology.*

AMS e não era uma musicóloga convencional; via-me tão somente como uma autora que escreve sobre música, e historiadora da música. Meu trabalho, em meio a um pequeno grupo de musicólogas e compositoras feministas, era sobre as histórias ocultas, perdidas ou esquecidas de mulheres na música, e sobre a música na vida de mulheres. Meu trabalho numa comunidade e minha formação em história cultural australiana constituíam excelente treino para o tipo de empreendimento colaborativo que vim a realizar com Philip.

Eu havia experimentado formas de traduzir ideias sobre música para graduandos em Women's Studies, e sobre gênero e sexualidade, para graduandos em Música, nos cursos de literatura lésbica, teoria feminista, e mulheres, música e gênero que ministrei em várias faculdades de Nova York. Também uma experiência útil na hora de traduzir ideias gueis e lésbicas para musicólogos, e vice-versa. Antes de encontrar Philip, por exemplo, eu estava testando um trabalho que escrevera, "Lesbian Fugue", com alunos de pós-graduação em Inglês na Columbia University e na CUNY, e numa das primeiras Conferências Gueis e Lésbicas, em Harvard, em sessão com Wayne Koestenbaum, que trabalhava então em seu fantástico estudo pioneiro, *The Queen's Throat*. Li uma entrevista de Philip com um amigo meu, Lawrence Mass, para a revista *Christopher Street*, na qual Philip falava sobre o significado, para um musicólogo guei, de estudar um compositor guei enrustido, Benjamin Britten. Enviei-lhe portanto uma cópia de meu ensaio, e ele retribuiu com "Britten's Dreams", ambos escritos para *Musicology and Difference*, de Ruth Solie. Philip convidou-me para participar de sua mesa-redonda. Foi como nos encontramos.

Aparecemos muitas vezes juntos nos doze anos seguintes, lendo comunicações ou apresentando mutuamente nossos trabalhos, e respondendo um ao trabalho do outro. Às vezes dávamo-nos as mãos sob a mesa, joelhos batendo, vozes trêmulas, como João e Maria, ao encarar a fera carnívora. Ria, se quiser, mas a experiência podia ser aterradora, a depender das circunstâncias e da plateia. Juntaram-se a nós, quase imediatamente, tantos colegas tão mais jovens e corajosos, que inventamos a carinhosa piada caipira de sermos a Mami e o Papi da musicologia guei e lésbica.

Depois da sessão "Compositores e Sexualidade" e do primeiro encontro do Grupo de Estudos Gueis e Lésbicos (GLSG), em 1990 em Oakland, tomando uma xícara de chá, decidimos reunir esse trabalho novo e instigante, e publicar uma antologia. Juntamo-nos a Gary Thomas, que andava falando em fazer um livro sobre homens gueis na música. Fui designada coordenadora-representante de *Queering the Pitch* (achei o título nas memórias de Ethel Smyth) porque nosso editor na Routledge, Bill Germano, estava na cidade de Nova York. Chegar a um consenso foi surpreendentemente fácil desde o início, de escolher os artigos que cada

um queria editorar, até escrever conjuntamente o prefácio. Foi divertido, também. Na hora da correção de provas, localizamos um erro tipográfico em nossa frase, "*The risk, the threat that 'queering' represents...*" A "ameaça" (*threat*) se metamorfoseara em "tentação" (*treat*). Deixamos a tentação, é claro!

Digo "surpreendentemente fácil" porque, pelo que sabia de projetos colaborativos de musicólogas, esses casos de amor podem terminar mal. O próximo passo seria escrever junto.

Passando a: quem escreveu o que em "Música lésbica e guei"?

Logo depois da encomenda do *Grove*, nos encontramos em Riverside para outra participação conjunta, e eu fiquei um dia a mais com Philip e seu companheiro, George Haggerty. Sentamo-nos no jardim a tarde inteira a discutir como procederíamos, a fazer listas do que queríamos incluir. Retornei a Nova York e fiz um primeiro esboço geral. Philip desenvolveu-o, e começamos a trocar e inserir pedaços do quebra-cabeça por telefone e correio eletrônico. Fiz um terceiro esboço, e assim por diante, num processo cumulativo, até que necessitamos outra discussão face a face. Eu havia então deixado as atividades da AMS para escrever em tempo integral, por isso Philip veio de avião e ferry para ficar em meu retiro, na bifurcação norte do leste de Long Island. Resolvemos as coisas em longas caminhadas pela praia, e à volta de uma ou duas garrafas de tinto australiano. A natureza verdadeiramente colaborativa de nosso trabalho bi-costal pode ser vista nos cinco esboços, nos dois conjuntos de provas editoradas, e na bojuda correspondência em meu arquivo, sem falar numa maratona telefônica de oito horas para finalizar nossas decisões editoriais.

Havíamos concordado desde o início que Philip ficaria responsável por questões especificamente gueis, e eu, pela tradição lésbica, mas percorremos o todo em conjunto no que diz respeito aos fundamentos: conceito, estrutura, divisões temáticas, contextos históricos e teóricos. No som e no sentido, acho que o artigo está bastante bem concatenado.

Naquilo em que nenhum de nós era perito, por exemplo, em música popular e disco, consultamos os experts. Vários amigos e colegas, bem como nossos respectivos consortes, leram e comentaram o manuscrito à medida que tomava forma, mas, surdo a nossas súplicas, o *Grove* cortou o parágrafo final, em que citávamos seus nomes e lhes prestávamos nossos agradecimentos.

Philip fez, de longe, a parte mais pesada do trabalho na reta final, ao criar a (enorme) bibliografia e negociar com o *Grove*, em parte porque dispunha das facilidades e dos recursos institucionais. Tivemos ataques telefônicos de fúria em razão das diretrizes editoriais do *Grove*. Philip era

um homem muito gentil, diplomático, que detestava todo o tipo de confronto, mas eu nunca o ouvira tão irado.

Philip voltou ao leste com as provas. Dispusemos as colunas sobre minha mesa de refeições e revezamo-nos para ler em voz alta, enquanto o outro remendava o texto. Escrevemos sobre os cortes e alterações do *Grove*, e sobre nossas intenções originais como coautores, na *GLSG Newsletter* 11/1 (primavera de 2001), onde o texto não expurgado de "Lesbian and Gay Music" aparece, com um comentário introdutório dos coeditores do boletim, Ivan Raykoff e Gillian Rodger. Philip respondeu a nossos críticos negativos ou escarnecedores no *BBC Music Magazine* (fevereiro de 2002), um artigo fantástico, com um trabalho gráfico colorido *camp* e aquele seu talento particular para o "charme mordaz".

Carlos — Você está ciente de reações críticas ou jornalísticas a "Lesbian and Gay Music" por outras pessoas em outros lugares?

Liz — Além daquelas primeiras resenhas, não, não estou.

Carlos — A despeito de toda a controvérsia em torno de "Lesbian and Gay Music", parece-me que você e Philip não ultrapassam os limites do texto de referência: vasto painel bibliográfico, sólidas contextualizações teóricas e históricas, sobriedade da prosa, que passa ao largo de uma infinidade de estórias pitorescas, mas na qual, ocasionalmente, despontam afirmações provocativas; por exemplo, sobre Tipton ("suas improvisações impecáveis, seu dom para a mímica, seus casamentos com o mesmo sexo, e seus filhos adotivos podem estar relacionados mais à busca do sucesso numa música dominada por homens e em seus espaços que à busca do orgasmo com um consolo, em *black tie*") ou sobre Tchaikovsky e Saint-Saëns ("duas monas, uma em *drag*, arrasando no palco principal do Conservatório de Moscou?"). A que você atribui a controvérsia?

Liz — Escrevemos nos limites do *Grove*, como você diz, porque para nós era importante garantir que o artigo não fosse rejeitado. Já havíamos, ambos, escrito para o *Grove*. Tínhamos as manhas. Essa encomenda não era apenas a primeira do gênero, mas, possivelmente, a única oportunidade que teríamos de escrever um artigo-resenha (e era o que queríamos fazer) e vê-lo aparecer no *Grove*, onde se pode esperar, primeiro, que tenha vida longa e, segundo, que seja lido fora de nosso círculo imediato de musicólogos gueis e lésbicos. A forma em que o apresentamos reflete menos uma

concessão a uma obra padrão de referência do que um compromisso com nossos colegas e nosso campo de investigação e seu futuro. A próxima geração contribuirá, nas próximas edições.

Espero que nossa prosa sóbria, como você diz, não seja completamente sem graça. Ela nos pareceu, quando escrevemos, bem audaciosa! Admito que ficamos eufóricos quando o *Grove* deixou passar (ou não notou) minha linha picante sobre Billy Tipton, e lívidos quando cortaram a história fechativa de Philip sobre Tchaikovsky e Saint-Saëns em sapatilhas de ponta. Realizamos um trabalho substancial de reconstrução naquele final glorioso, mas — ai! — ele jamais voltou a ser que era.

A que atribuo a controvérsia em torno desse texto? Trabalhos gueis e lésbicos, não importa em que área, ou em que tom ou estilo, serão controversos, espero. Ser francamente assumida e pública, um ato político e autoral, sempre contará com seus censores e críticos, não importa o que seja realmente dito ou feito. Isso responde a questão?

Há mais. Philip, lembre-se, era britânico por nascimento e por educação, e eu, australiana. Sermos, em certo sentido, imigrantes e estrangeiros teria nos dado vantagem na América do Norte, não só por nossos sotaques esquisitos e expressões diferentes, mas de outras formas desviantes? Dito de outro modo: se falar sobre questões lésbicas e gueis para uma audiência norte-americana era apavorante, em meu país natal era arrasador quando companheiros australianos, velhos colegas da musicologia, retiravam-se no meio, lívidos de raiva. Philip ficava com os nervos em frangalhos antes de algumas de suas apresentações na Inglaterra. Posso vê-lo imóvel, nos idos de 1991, tremendo de pavor a meu lado, nós dois apresentando comunicações sobre nossos laranjas de sempre, Britten e Smyth, no último dia, a mesa de encerramento da primeira conferência sobre música e gênero realizada em Londres. Acho que o pavor tinha mais a ver com falar a nossos mentores e colegas no torrão natal que com enunciar o indizível. Em foros da América do Norte, no Canadá ou na Holanda, falar alto e francamente não era o mesmo soco no estômago.

Os editores do *Grove* pareciam desejosos de se distanciar, e de distanciar a musicologia inglesa de nosso artigo, como se a musicologia guei e lésbica fosse uma aberração de origem e interesse impuramente norte-americanos. Philip tomou a peito suas zombarias menos gentis, em parte porque provinham de britânicos. O *Grove*, como a Rainha Vitória, é uma instituição *made in Britain*. Eu me pergunto se uma parte *rétro* minúscula do antigo menino do coro de King's College e de sua parceira ex-colonial não ansiavam secretamente sua benção. É uma ideia perversa.[3]

---

[3] No original: *it's a queer thought.*

Carlos — De acordo com a entrevista que Sadie concedeu a Church para o *Independent*, uma das alegações do *Grove* foi a citação de compositores homossexuais enquanto tal. Vocês praticam o *outing*[4] em "Lesbian and Gay Music"? (Tanto quanto eu saiba, alusões à homossexualidade de Boulez já haviam sido feitas por Paul Griffiths, em *Modern Music and After*, em 1995.)

Liz — Não expusemos homossexualidade nenhuma que já não houvesse sido publicamente registrada, o que não significa que fôssemos contra o *outing* como ato político. Philip na verdade incrementou a lista para o artigo da BBC. E você está certo quanto a Boulez.

Carlos — Em mensagem eletrônica de 25 de junho de 2001, Philip afirma que uma das razões para vocês insistirem em mudar o título, de "Gay and Lesbian Music" para "Lesbian and Gay Music", foi talvez simplesmente irritar o *Grove*. Você e Philip fizeram um esforço intencional para causar o máximo constrangimento às "autoridades" em questão? Em outras palavras, "Lesbian and Gay Music" tem algo a ver com o *zap*?

Liz — Pedimos que o título ficasse como "Lesbian and Gay Music", com a entrada "Gay and..." remetendo ao artigo. Eles recusaram. Não acho que tenham entendido a distinção. Não nos importamos de constranger quem quer que fosse. A musicologia guei e lésbica tem tudo a ver com o "na cara" e o *zap*, como você diz; não é só preliminares, mas o ato principal. O título duplo era uma afirmação política, e tornava evidente nossa preocupação com o equilíbrio entre os gêneros. Haveria lugar melhor para fazê-lo que sob a capa sobranceira de um *Grove* desesperadamente apolítico?

Quero lembrar aqui quão sensível e respeitoso era Philip com as mulheres em pessoa e com o gênero na prática, como ele ficava constrangido quando colegas do sexo masculino, heterossexuais ou gueis, agiam diferentemente. Se surgisse a oportunidade, sempre substituiria por um pronome feminino a terceira pessoa do masculino, e acharia um exemplo lésbico, em vez de guei, para ilustrar uma asserção. Nenhum dos elogios fúnebres e obituários escritos em seu tributo registrou este aspecto singular: que todo o seu trabalho colaborativo guei e lésbico foi feito com feministas lésbicas. Ele sentia grande prazer com isso, e se orgulhava muito.

[4] Exposição pública, por terceiros, da homossexualidade não assumida de figuras de destaque, nas artes, na política etc.

O que quero frisar é que Philip se transformou num homem guei feminista. Ao educar-se sobre as mulheres e o gênero, ele se libertou do meio enrustido, misógino, exclusivo e privilegiado de Cambridge, no qual fora treinado. Um feito notável. Sua autoeducação foi especialmente influenciada pelo trabalho teórico de Sue-Ellen Case sobre o teatro e a performance lésbica *butch/femme*, pelo trabalho pioneiro de Susan McClary sobre gênero e sexualidade na música, *Feminine Endings*, que galvanizou a "nova" musicologia e os estudos gueis e lésbicos da música, e pelos estudos de seu companheiro, George Haggerty, sobre a sensibilidade guei na literatura inglesa do século XVIII.

Carlos — Outra coisa que me chama a atenção em "Lesbian and Gay Music" é como, em dois pontos diferentes, ao final do texto, vocês usam indicadores similares — "O enfoque até aqui seguiu a linha...", no começo de "divas e discos" (a penúltima seção), e "Até aqui a discussão se ateve...", no começo de "antropologia e história" (a seção final) — a fim de introduzir mudanças de perspectiva: primeiro, de compositores e intérpretes para suas plateias, e depois, para fora dos limites do século XX, da Europa, da América do Norte e de seus enclaves, onde, vocês argumentam, músicas gueis, lésbicas, bissexuais, homossexuais e heterossexuais podem não existir. Dessa forma, além de apresentar um amplo painel da música lésbica e guei, você e Philip ainda ilustram, didaticamente, o que a nova musicologia representa.

Liz — Não se trata de uma pergunta, como você diz, mas a observação é pertinente no que concerne a mudanças de abordagem e tema numa narrativa mais ou menos contínua, e quanto à "nova musicologia" e àquilo que ela representa. Tentamos ser inclusivos. Consultamos outras pessoas que trabalham na área. E porque a área é relativamente nova, um "trabalho em curso", quisemos mesmo que o ensaio sugerisse ideias e tópicos para pesquisa e discussão futuras.

Carlos — Como é que "Lesbian and Gay Music" se relaciona com as políticas de ação afirmativa?

Liz — A ação afirmativa, hoje em litígio na Corte Suprema, está sendo minada na educação pública nos Estados Unidos, mas o movimento guei e lésbico jamais foi incluído aí. O estudo da música guei e lésbica relaciona-se com a ação afirmativa não em termos de políticas, mas na forma como

segue um modelo de estudos afro-americanos e de estudos das mulheres que afirmam a visibilidade e a diversidade.

De vários anos para cá, tem havido mudanças de políticas que afetam as vidas de gueis e lésbicas na América do Norte: legislação contra crimes de ódio, questões de direito civil, questões de assédio, questões de custódia e adoção infantil, benefícios para companheiros que vivem juntos, e benefícios de saúde nos âmbitos do estado e das instituições. Há também uma consciência social e cultural muito expandida, especialmente na mídia. Políticas e legislação são apenas uma parte da mudança social.

Carlos — Quão solidamente estabelecida está a área de estudos "lésbicos e gueis", ou "queer", na instituição acadêmica dos Estado Unidos, se é que está?

Liz — Programas de estudos gueis e lésbicos são levados a sério por acadêmicos e são muito importantes no currículo do aluno. Num clima conservador, é claro, podem ser desmontados. Não faz muito, uma conferência num dos campi da SUNY recebeu bastante atenção negativa por conta de seu conteúdo guei e lésbico. Estudos gueis e lésbicos sempre correm o risco de ter seus orçamentos e apoio institucional solapados quando as pessoas na comunidade mais ampla se veem de armas na mão. A preocupação vem sempre de fora, de conselhos administrativos e grandes doadores. Se posso falar outra vez de minha própria experiência: quando ministrei cursos lésbicos em duas faculdades da cidade de Nova York, de meados dos anos oitenta a meados dos anos noventa, os estudos gueis e lésbicos não estavam de modo algum garantidos institucionalmente. Na primeira, a própria palavra "lésbica" foi mantida invisível, até no título do curso, pelas estudantes mesmas, receosas de ver-se associadas com lésbicas, ou de se assumir diante de pais e colegas de quarto. Na segunda, depois que completei meu contrato de quatro anos como professora convidada de estudos gueis e lésbicos, meus alunos e eu, com o apoio de um par de docentes, lutamos para manter o posto — e acabamos sendo bem sucedidos; ele agora é permanente, com possibilidade de efetivação.

Carlos — Em mensagem eletrônica de 26 de junho de 2001, Philip afirma que o uso da palavra "*queer*" está em baixa, como a "teoria *queer*". Por quê?

Liz — A própria teoria está em baixa. Você já não ouve tanto falar de teoria *queer* ou de um movimento *queer*, talvez porque a política da

identidade esteja em baixa. Em meados dos anos oitenta e início dos noventa, "*queer*" foi muito popular. Em resumo, tratava-se de (re)clamar uma identidade. Ela refletia um certo momento, especialmente para os jovens, e estava muito em voga quando eu ensinava estudos gueis e lésbicos, num ponto em que gueis e lésbicas lutavam para manter visíveis essas categorias e as não ver englobadas pela teoria *queer*, então na moda. Talvez toda essa angústia da identidade já não seja tão importante para os jovens? Há outras questões que alguns possam considerar mais importantes?

Carlos — Agora que uma tradução portuguesa e uma edição inglesa de "Lesbian and Gay Music" estão prontas e na rede, faço uma crítica a meu próprio trabalho. Como você e Philip afirmam na introdução, houve um esforço consciente da parte de ambos para manter o equilíbrio entre a música escrita ou executada por mulheres e a música escrita ou executada por homens, enquanto o editor selecionou arquivos de som quase que exclusivamente para a música escrita ou executada por homens. Há alguma coisa que você desejaria alterar em "Lesbian and Gay Music" se fosse escrevê-lo de novo?

Liz — Frases mais curtas! Mas não mudaria uma única palavra. Na verdade, eu o expandiria. Procuraria respostas de outros países e de outras culturas, e incluiria, em seções novas ou revisadas, contribuições assinadas por especialistas. Inseriria ilustrações, como aquelas maravilhosas que você achou e colocou na rede. Eis apenas um exemplo de trabalho não incluso que eu gostaria de acrescentar, um artigo do *New York Times* sobre Caushun, Rainbow Flava, Man Parish e pelo menos quarenta outros rappers assumidamente gueis mundo afora — contando um travesti, Katey Red, e "uma lésbica branca baixinha chamada Cyryus (pronuncia-se como '*serious*')" — numa instituição hip-hop que está "tão fechada para rappers gueis como os grandes times estavam para os negros antes de Robinson". Mais cedo ou mais tarde, o *Grove* vai ter Cyryus.[5]

Obrigado pelas perguntas, Carlos, e por tudo o que você tem feito para tornar "Lesbian and Gay Music" mais acessível, tanto na rede quanto em tradução. Foi ótimo falar com você.

Carlos — Obrigado pela gentileza, Liz.

---

[5] No original, Grove *will get* Cyryus, um trocadilho: o *Grove* vai ter Cyryus, o *Grove* vai ficar sério.

Fora do diapasão: um florilégio de definições e caracterizações[1]

WAYNE KOESTENBAUM

> *Embananar a área*:[2] intrometer-se no trabalho (de um negociante ou comediante), e estragá-lo...
>
> 1866 M. MACKINTOSH *Stage Reminisc.* A fumaça e os odores dos fogos de Bengala, que haviam sido utilizados para iluminar a luta, vazaram pelas frestas do palco, prontos para engasgar uma dúzia de Macbeths, e — se me perdoam o jargão profissional — a "área" do pobre Jamie foi "embananada"[3] por vingança.
>
> 1875 T. FROST *Circus Life* O local que selecionam para a encenação é sua "área", e de qualquer interrupção da atividade, seja um acidente ou a interferência de um policial, se diz que ela "embananou a área".[4]

iz uma amiga lésbica, que quer escrever de modo não convencional sobre Clara Schumann:

Possa a música escapar para sempre ao fado da heterossexualidade presumida. Possa a música, finalmente, estar sujeita à sedução do crítico.

Junto às máquinas de refrigerante no térreo da biblioteca, as faces de estudantes de musicologia, meus colegas (cúmplices ocasionais), parecem turvas de ambição e transigência — até "as amigas",[5] receosas do

---

[1] No original, "Queering the Pitch: a Posy of Definitions and Impersonations", introdução de Wayne Koestenbaum à coletânea de Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas, *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology* (Routledge, 1994, 1–5). Direitos exclusivos de Wayne Koestenbaum; direitos de tradução e notas, Carlos Palombini. O tradutor agradece a leitura e as sugestões de Igor Reis Reyner. Sobre a semântica e a etimologia do termo "*queer*" (verbo, adjetivo e substantivo), ver os cinco verbetes do *Oxford English Dictionnary* (Clarendon Press, 1989), especialmente na versão online, cuja lista de exemplos se estende de 1390 a 2006.

[2] "Embananar a área": no original, *to queer the pitch.*

[3] "A 'área' do pobre Jamie foi 'embananada'": *poor Jamie's 'pitch' was 'queered'.*

[4] "Se diz que ela 'embananou a área'": *is said to "queer the pitch".*

[5] "'As amigas'": *the queer ones.*

que consideram minha conduta tortuosa, minha deslealdade para com o pacto de silêncio do armário, constritor do coração, da mente, dos membros. Embora seja exorbitante pretender colar grau em meus desejos, não quero estabelecer uma separação entre minhas paixões musicais e sexuais.

Quando contei a meu orientador sobre minha adoração por Clara Schumann, e o modo irregular como tencionava expressá-la, ele franziu o cenho. Não posso negar o magnetismo misterioso da proibição. Oponho-me. Seu veto me inspira a declarar, perto o bastante da música para que ela me escute, "Sapata".

Sonhei que o departamento de música pegava fogo; lá fora, eu dava cabriolas como Bertha Rochester[6] numa dança lasciva, vindicativa, mística. No sonho, nenhuma partitura ardeu e a polícia, ao chegar, aplaudiu.

Minhas paixões musicais e sexuais não são necessariamente idênticas, mas não quero assumir qualquer distinção entre ambas.

* * *

> *embananar,*[7] *v. gíria.* Prejudicar, estragar. Também com uma pessoa por objeto: prejudicar a reputação de, colocar (alguém) em maus lençóis (com alguém); prejudicar a iniciativa, as chances etc. (de alguém).
>
> 1913 [...] "Aquilo me *embananou*[8] com o professor".

Diz um amigo que trabalha há dez anos numa monografia de tema incerto, talvez Beethoven, ou um projeto etnográfico que o leva a lugares distantes, ou um tratado filosófico sobre a natureza da voz do compositor (meu amigo nunca é específico sobre sua busca interminável):

Na noite em que vi meus deuses, o famoso pianista _________ , o famoso regente _________ , o famoso biógrafo de _________, na Sauna São Marcos, comecei meu livro. Naquela noite, depois de transar, senti o vazio de sempre, uma perda do canto fixo, como se tivesse sido pilhado, saqueado; e em meio ao desânimo, escutei uma melodia fantasma, um

[6] No romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, Bertha é a primeira esposa de Edward Rochester, trazida da Jamaica, e presa como demente no sótão de Thornfield Hall.

[7] "Embananar": *queer.*

[8] "Embananou": *queered.*

chamado às armas que ouvira muitas vezes, mas até então não havia entendido, e percebi num relance que necessitava explodir e expor minha vida. Em minha monografia, falo das origens da música em padrões fisiológicos de tensão e relaxamento; não cito o sexo, mas ele está lá, nas entrelinhas, a espera dos leitores certos para recuperá-lo. Falta-me contudo a linguagem para dizer tudo isso de modo efetivo, adequado; não disponho de ferramentas conceituais. Uma nova era está começando, e paradoxalmente fico triste com este momento de regeneração, desorientado com as pilhas de páginas amarelecidas, frustradas em minha escrivaninha, entre a carranca de Beethoven e o retrato de mamãe e papai em seu dia de núpcias.

Eu não tive o luxo de dizer "guei", no papel ou na sala de aula. Eu não tive o luxo na vida.

* * *

O *local que selecionam para a encenação é sua "área", e de qualquer interrupção da atividade, seja um acidente ou a interferência de um policial, se diz que ela "embananou a área".*

Diz uma amiga que se especializa na canção norte-americana:

Dei uma palestra sobre compositoras lésbicas (a possibilidade, a proibição) num colóquio de pesquisas em curso, e ainda que ninguém costume comparecer a tais eventos, desta vez o departamento inteiro cerrou fileiras. Eles vieram rabujar, impor standards. Eu podia ver standards no sorriso da adorável jovem heterossexual, uma estrela acadêmica que ministra o seminário Schoenberg. Ela me disse (em dicção rarefeita que não ouso imitar) que a música era independente do corpo. Eu queria, em resposta, despi-la toda e lambê-la da cabeça aos pés cantarolando "I've Been Mistreated and I Don't Like It", de Bessie Smith. A mantenedora de standards usou a palavra *civilizado*, uma palavra cujo sentido corrente é que serei mortificada.

Meus colegas escutaram com polidez, formularam suas objeções em palavreado respeitoso: "naturalmente você entende a plausibilidade do contra-argumento". Fiz de conta que concordava com o estudante de pós-graduação que grunhiu, triunfal, "sua metodologia é altamente problemática".

E o wagneriano dentuço disse que eu pertencia a uma manada suicida, que todos nós, na musicologia *queer*, éramos crias de Susan McClary, a engolir por inteiro seus pressupostos fatais. O Sr. Dentuça pensou que eu fosse a inimiga da música, a inimiga da beleza. Equivocou-

se. Meu objetivo é trazer de volta a beleza, após longo exílio, a seu lugar de direito na discussão — começar a falar, por fim, do belo.

A palavra queer *abre as comportas da beleza, possibilita uma consideração séria da estética. Não somos os inimigos da beleza. Queremos falar, enfim, do belo.*

* * *

> Na expressão coloquial norte-americana *amarrar-se em*[9] (alguém ou algo): gostar de ou "ter interesse por"; estar apaixonado por.
>
> 1956 J. BALDWIN *Giovanni's Room* Eu mesmo, na verdade, meio que me amarro em[10] garotas

Diz um professor heterossexual, efetivado, que pesquisa Tchaikovsky:

Quando ouvi, na infância, uma orquestra local tocar a "Patética", cravei os olhos no rolo de pergaminho acima do palco, e desde então tenho associado Tchaikovsky ao ocultamento, à circularidade, ao enredamento. A maioria das salas de concerto tem ornatos semelhantes, como diplomas enrolados ou feixes utópicos de trigo em desenhos da propaganda soviética dos velhos tempos. Esses rolos me intimam a escutar ecos, inscrições ocultas, e a dedicar-me — um heterossexual, fora de lugar, pensativo e imenso, com o cabelo errado e os sapatos errados e os gostos errados — ao discurso convoluto da homossexualidade.

Eu não sou viado, mas "transviado" me explica.[11] *Eu não sou viado,*[12] *mas o conceito me é limítrofe. Será um milagre se as inscrições negligenciadas não forem, a esta altura, ilegíveis.*

* * *

> Daí, *viadagem.*[13]
>
> 1977 *Daily Express* Este é um componente pélvico da mímica, do balé e do show de aberrações que eu, mero heterossexual, entendo como uma celebração da iconografia erótica da viadagem.[14]

---

[9] "Amarrar-se em": *to be queer for.*

[10] "Meio que me amarro em": *I'm sort of queer for.*

[11] No original, *I am not queer but the word explains me*; literalmente: "Eu não sou *queer*, mas a palavra me explica."

[12] "Viado": *queer.*

[13] "Viadagem": *queerdom.*

Diz um distinto acadêmico, conhecido meu:

Essas personagens *queer* não têm nenhuma educação musicológica sólida. E quem quer que não tenha o treino adequado deve simplesmente calar a boca. Publica-se demais. Melhor esses charlatães confessarem seus segredos sexuais e pararem por aí. Não se pode transpor cruamente a *sexualidade* — cuja história nenhum desses iludidos de Foucault realmente entende — para a *música*; não se pode reduzir a música às generalizações úmidas, fáceis e vistosas tão ao gosto desses mentecaptos, politizados baratos. Fora!

Em pesadelos, esses arrivistas me cutucam; vejo suas mãos pegajosas, não credenciadas, irrepressíveis, que avançam em direção ao bolo musicológico.

Fora!

* * *

Deixar (alguém) desconcertado; fazer (alguém) sentir-se desconcertado.[15]

1845 W. CORY *Lett. & Jrnls.* Hallam ficou um tanto desconcertado[16] (por não ser seu estilo fazer algo tão conspícuo).

1894 *Outing* Desconcertou-me[17] imaginar o que aconteceria caso perdessem terreno.

Diz um amigo corista, um baixo encantadoramente feminino:

As duas formas de assumir-se rimam. "Sou musical" machuca — e alivia — tanto quanto "sou guei".[18] Com prazer e com horror, apresento-me como músico, uma identidade (um pendor, uma estrutura) que visto sobre a pele. A música me leva ao passado: na escola secundária, aprendi flauta doce, e esses primeiros sopros agudos, anteriores a tudo o que eu viria a amar, continuam sendo as emanações mais assustadoras, sensuais e comprometedoras que jamais fluíram de meu corpo, embora anos a fio eu tenha negado o poder do som — como porra, mas difuso, a manar lento e

---

[14] Id.

[15] "Sentir-se desconcertado": *feel queer.*

[16] "Ficou um tanto desconcertado": *was rather queered.*

[17] "Desconcertou-me": *It queered me.*

[18] "'Sou guei'": *"I'm queer".*

contínuo, e não num esguicho. Nunca ouvi ninguém explicar como a música é sombreada pelo sexual, ou por que "Sou músico" soa tão rude, esquisito[19] e imperativo quanto "Me chupa".[20] É necessário prova de que sou músico? A musicalidade pode ser revogada? Nasci musical? E você? Seus instintos — jeitos coletivos demasiado emaranhados e abissais para se articular — não se entrelaçam com a música?

Você nasceu musical? Isso é uma propensão que você veste sobre a pele?

* * *

queerister, forma obsoleta de CHORISTER.

Diz uma acompanhadora profissional semiaposentada, uma lésbica tida por muitos como enrustida, embora ao conversar comigo tenha-se mostrado invariavelmente descontraída e franca:

Também eu queria empurrar a norma pra fora do trono: prestei ouvido a qualquer arruinamento, a qualquer sublevação inteligente, mas na vida da acompanhadora há pouco espaço para a reversão. O solista pode tropeçar, mas a acompanhadora deve manter o andamento ideal.

Fodam-se as corriolas. Ignore de antemão suas censuras. Se for se preocupar com a negativa que logo vem, você nunca dirá absolutamente nada.

Em vez, pense nos estudantes *queer*: silenciosamente *queer*, machucados e atentos, fiéis à frase inteira, ao metrônomo, e às intenções do autor. A vocês, estudantes *queer* de 1948, este livro é dedicado, em retrospecto.

E a vocês, acadêmicos de hoje, sonhadores dentro e fora universidade, eu lanço não mais que esta injunção gentil:

Expliquem por que sou uma acompanhadora; expliquem esses episódios rampantes que passei toda uma vida ajustando a meus dedos. Expliquem a arte de escutar, de conduzir as vozes, de combinar; de sobrepor variações à mesmice e mesmice às variações. Expliquem por que sou musical. Expliquem o "musical". Deixem-me completamente de fora, caso queiram, mas expliquem o buraco que fica na música quando falta meu povo.

---

[19] "Esquisito": *queer.*

[20] O verbo *to blow* se usa tanto para "soprar" (a flauta) quanto para "chupar" (o pênis).